This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

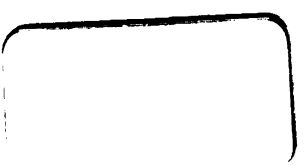
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.



Richard Wagner

Vorlesungen

gehalten an der Universität zu Wien

von

Guido Adler

UNIV. OF
CALIFORNIA

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel
1904

ML 410
W13A2
1904
MUSI

MUSIC LIBRARY
UNIVERSITY
OF CALIFORNIA
BERKELEY

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Aus der Tristanzeit.

Richard Wagner

UNIV. OF
CALIFORNIA

UNIV OF
CALIFORNIA

Vorwort.

Dem Rate und Wunsche von Freunden und Hörern nachkommend, veröffentliche ich die 1903/4 an der Wiener Universität gehaltenen Vorträge über Richard Wagner, die sich zur Aufgabe gestellt haben, das Wirken und Leben dieses Meisters in streng historischer Weise zu würdigen. Sie sind die Frucht dreißigjähriger Denkarbeit, der Niederschlag von Gefühlsevolutionen vergangener Zeiten. Daß ich an der Wagnerliteratur nicht achtlos vorübergegangen bin, bedarf wohl nicht der Hervorhebung; dies ist nicht nur Recht, sondern auch Pflicht des Vortragenden. Ich habe mich dort angeschlossen, wo Übereinstimmung der Anschauungen herrscht. Über diese Literatur sei eine Besprechung an anderer Stelle vorbehalten. So selbständig ich den Stoff auch zu behandeln bestrebt war, so mußte doch die Literatur über diesen Gegenstand zusammengefaßt werden. Wo immer möglich, kam Wagner selbst zu Wort, in der Voraussetzung und in der Erkenntnis, daß es von größtem Interesse und von Bedeutung ist, ihn selbst zu hören. Seine Aussprüche sind entweder genau oder nur auszugsweise angeführt. Die Kenntnis der künstlerischen Hauptwerke des Meisters wird vorausgesetzt. Lebende Persönlichkeiten und ihre Beziehungen zu Wagner sind tunlichst außer acht gelassen, um dem Geschichtsbilde jede persönliche Färbung zu benehmen. Desgleichen werden entgegengesetzte Ansichten nur dann angeführt, wenn sie ob ihrer Verbreitung die historische Gerechtigkeit besonders gegenüber anderen Kunsterscheinungen gefährden; dabei vermied ich grundsätzlich jede persönliche Polemik. Die Untersuchungen sind ausschließlich im Dienste der Kunst und ihrer Wissenschaft angestellt und betrieben.

M222403

Manches, was nur angedeutet ist, könnte und sollte weiter ausgeführt werden. Über einzelne Sätze könnten ganze Abhandlungen geschrieben werden. Die Vorträge hatten ihre natürlichen Schranken, ein Umstand, der dem Buche in anderer Beziehung wohl zugute kam.

Die ungleiche Länge der Vorträge erklärt sich aus der verschiedenen Zahl der in den Kollegien gegebenen Beispiele, die hier aus räumlichen Rücksichten beschränkt werden mußten. Die Vorträge sind auch für solche eingerichtet, welche die Musikbeispiele nicht lesen können und die Teile über Motivik übergehen wollen. Das den Plan der Vorlesungen darlegende Inhaltsverzeichnis gibt hiezu die Handhabe. Die im Anhange folgende Zeittafel stellt die wichtigeren Momente vom Leben und Wirken Wagners mit gleichzeitigen und vorausgegangenen kunsthistorischen Daten in Korrelation. Die Publikation hätte ihre Aufgabe dann erfüllt, wenn sie die dauernde Grundlage für die historische Würdigung des Meisters bliebe.

Wien, Oktober 1904.

Guido Adler.

Inhalt.

Seite

Bildnis des Meisters (aus der „Tristan"-Zeit) III

Vorwort V

I. Plan und Haltung der Vorlesungen. Ins Wesen seiner Kunst. Wagner als Künstler, Denker, Dichter, Dichterkomponist, Dramatiker, Schriftsteller und Mensch. Schwergewicht in der Musik. Zwei Mittel: 1) Ergründung des Kunstwerkes, als Ausfluß des Höchstpersönlichen; 2) Zusammenhang mit dem Vorangegangenen und den Zeitgenossen. Gleiche Grundbestrebungen mit den Tendenzen der Renaissance: Die Entdeckung des Menschen, bei Wagner das „Reinmenschliche". Ein Hauptergebnis der Hochrenaissance: „dramma per musica". Wagners Irrtum über die erste Oper. Stilo rappresentativo (dramatisch, darstellend). Zwei Richtungen in der Oper: 1) Emotionalismus, eigentliche Dramatiker; 2) Formalismus, mit Wohlbehagen. Mittelweg. Das griechische Ideal schwebt dem Florentiner Kreis vor und Wagner wollte ähnliche Bedingungen schaffen. Zusammengehörigkeit und Vereinigung der Künste bei den Gründern der Oper und bei Wagner. Übereinstimmung der Prinzipien. Wagner als Künstler der Renaissance 1

II. Wagner als Romantiker. Der Stoff der romantischen Dichtung. Kunstanschauungen der Romantiker in Übereinstimmung mit Wagner. Progressive Universalpoesie. Sehnsucht nach lebendiger Poesie und poetischem Leben. Verdichten der im Leben herumirrenden Gefühle, Verdichtung der Hauptmotive der Handlung. Die Dichtung geht in Musik über. Gefühlsverständnis. Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Auflösung der Musik in ihre Elemente. Emotionalismus über Formalismus. Anschluß und Verhältnis der Romantiker der Tonkunst zu den klassischen Komponisten. Das Wunderbare. Mythos, Sage, Märchen. Natur und Naturkräfte. Das Wunder. Symbolik. Erweiterung des geistigen Horizontes der Musiker. Musiker als Schriftsteller. Zurücksetzung der Theorie. Kampf gegen Unpoesie. Kunstwerk lebendig dargestellte

Seite

Religion. Religiöse und Tanzmusik. Gegen die frömmelnde Richtung in der Romantik. Wagners Opern höchste Blüte der Romantik. Erlösungsideen. Nationalismus. Deutschtum. . . 9

III. Jugend und Jugendwerke: Das Drama, in dem sich Wort und Ton vereinigen, das Ideal Wagners. Schäferspiel im 13. Lebensjahr, Dichtung und Musik gleichzeitig konzipiert. Das Theater der natürliche Boden für Wagner. In der Familie Neigung zum Theater. Der Knabe. Leipzig und Dresden. Autodidakt. „Nie zufriedener Geist, der stets auf Neues sinnt". Patriot. Verirrungen. Jedes der Jugendwerke bis zum 30. Jahr zeigt die Beeinflussung eines oder des anderen Meisters der italienischen, französischen und deutschen Opernschule. Stellung zu Beethovens Musik. Die Instrumentalwerke der Jugend. Schnurren der jungen Romantiker. Die dramatischen Versuche Wagners frei von solchen Willkürlichkeiten. „Die Hochzeit" 22

IV. „Die Feen". „Das Liebesverbot". Gründe zur Erklärung des Sprunges von den „Feen" zum „Liebesverbot". Lebensgenuß und Sinnenlust. Strebt nach Theatererfolgen. Theaterpraxis, Anstellungen. Sorgfalt und Energie beim Einstudieren. Dramatischer Vortrag. Wilhelmine Schröder-Devrient. Das Mimische in der Kunst Wagners 33

V. „Rienzi": als Oper, als Drama; Musik; neue Partiturausgabe. Paris: Theaterleistungen; Gründe der Reise; Erkenntnis der Eigenart Wagners; Läuterungsprozeß; Conservatoire; Melos eines Symphoniesatzes; Freunde. Faustouvertüre 47

VI. „Der fliegende Holländer": Heine; Seefahrt; Sehnsucht nach der Heimat; Eigenart; Sage; Mitleid und Erlösung; dramatische Ballade; Gewebe der Hauptthemen; Motive, historisch; Volksweise; Szenenteilung; Formen, historisch und theoretisch; die wirkungsvollsten Stellen; Orchester; Ouvertüre; Übergang zu folgenden Opern. Periodisierung (drei Perioden). Rückkehr in die Heimat. Dresden. Anstellung. Kleinere Kompositionen, Arbeiten und Einrichtungen: Glucks „Iphigenie in Aulis"; Beethovens „Neunte Symphonie" (Programm); Palestrinas „Stabat mater"; das „Liebesmahl der Apostel" 57

VII. „Tannhäuser": Quellen. Urstoff der Sagen. Allmähliche Abwendung von historischen Stoffen („Die Sarazenin" u. a.). Daten. Die deutsche Altertumsforschung. Vorlagen. Verschiedene Schlüsse der Oper. Die Gegensätze und die Peripetie des Dramas. Ausgestaltung der Melodie, Verwendung von übernommenen Formen. Der musikdramatische Stil. Die Finales. Übergänge zwischen „extremen Stimmungen"; ihre Technik in der deutschen, französ-

Seite

fischen und italienischen Oper. Neue Kompositionstechnik organisch aus der alten hervorgehend. Ouvertüre mit dem Grundgedanken der Oper. Die Pariser und Münchener Bearbeitung. Motivik. Harmonische und instrumentale Behandlung. Mittlere Stellung von „Tannhäuser" und „Lohengrin" unter den Opern Wagners 77

VIII. „Lohengrin": Behandlung der Sage. Höchstpersönliche Belebung des Stoffes. Grundmotiv der Handlung. Das Wunderbare. Vorspiel. Chor. Dichtung und Musik, völliges Ineinandergreifen, Kongruenz. Das Orchester. Koloristisch und harmonisch . . . 97

IX. „Lohengrin" (Fortsetzung). Thematik der Symphonie und Kammermusik gegenüber der Motivik im Musikdrama. Poetische Umdeutungen der Motive. Haupt- und Nebenmotive. Formale Behandlung. Dialogszenen. Szenenfolge. Finale. Dramatisches Rezitativ. Dramatische Melodie. Die Sprache. Musikalische Rücksichten. In der Kunst ist Wagner organischer Fortbildner 108

X. Stellung zur Revolution. Unklarheit der Absichten. Reform oder Revolution. Abneigung gegen Politik. Beteiligung an der Revolution. Revolutionär zugunsten des Theaters. Die überkommene „lügenhafte" Kunst. „Kunst und Revolution". Entwürfe: „Siegfrieds Tod"; „Friedrich Rotbart". „Die Wibelungen". „Der Nibelungen Mythus". Das historische Drama. Flucht. Paris. Zürich. „Wieland der Schmied". Ausschaltung aus dem deutschen Kunstleben. Periode der schriftstellerischen Arbeiten. Charakter Wagners 119

XI. Stil und Charakter seiner Schriften. Anlage seiner Abhandlungen von 1849—1851. Historische Irrtümer. „Das Kunstwerk der Zukunft". „Oper und Drama". „Kunst und Klima" und kleinere Schriften. Kunst und Leben, Kunst und Natur, Kunst und Religion, Kunst und Kultur, Kunst und Mensch. Der Maßstab des „Ring des Nibelungen" bei Aufstellung der Theorien. Gattungsbezeichnung der Oper. Das Gesamtkunstwerk. Frage des Unterschiedes von der Oper 141

XII. Wagners Schriften (Fortsetzung): Verhältnis des Kunstwerkes zu den theoretischen Aufstellungen Verinnerlichung des Gehaltes. Das Rein-Menschliche. Deutsch und international. Die durchkomponierte Oper. Die toten Punkte derselben. Die Grundthese in „Oper und Drama". Vereinigung dichterischer und musikalischer Fähigkeiten. Dichtung und Musik. Die Einzelkünste. Historische Irrtümer, ästhetische Auffassungen. Das Schöne und das Erhabene. Das Bildliche im Musikdrama. Vers- u. Orchestermelodie. Die Sprache. Patriarchalische (absolute) und dramatische Melodie. Arten der Gesangsbehandlung. Dichterisch-musikalische Form. . 153

Verzeichnis der Abkürzungen.

I, 1 = Gesammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner, zweite (Volks-) Ausgabe, Band I, Seite 1 usw.
E. H. = Briefe von Wagner an Emil Heckel.
E. W. = " " " " Eliza Wille.
Kl. A. S. 1, 1, 1 = Klavierauszug Seite 1, System 1, Takt 1 usw.
L = Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt (2. Auflage).
M. W. = Richard Wagner an Mathilde Wesendonk, Tagebuchblätter u. Briefe.
O. W. = Briefe von Wagner an Otto Wesendonk.
P. S. 1, 1, 1 = Partitur Seite 1, System 1, Takt 1 usw.
R. = Briefe von Wagner an August Röckel.
U. = " " " " Uhlig, Fischer und Heine.

UNIV. OF CALIFORNIA

I.

Am 13. Februar dieses Jahres (1903) waren es zwanzig Jahre, daß Richard Wagner gestorben ist, im siebzigsten Jahre seines Lebens. Bis zum letzten Augenblicke in rastloser Tätigkeit verbracht, von Ereignissen, Kämpfen und Schicksalen erfüllt, liegt es abgeschlossen vor uns. Der Zeitraum von dem Tode Wagners bis zu unseren Tagen ist so groß, daß man wohl jetzt den Versuch machen kann, sich ein historisches Urteil über diese in ihrer Art einzige Kunsterscheinung zu bilden.

Heute ist der Kampf um Wagners Kunst beendigt, sie hat gesiegt. Wir haben nicht für sie zu sprechen, noch weniger gegen sie, sondern über sie. Wagners Kunst bedarf nicht mehr der Verteidigung; sie steht über den Angriffen. Wir haben uns Rechenschaft zu geben über ihr Entstehen, ihren Werdegang, ihre Vervollkommnung und ihren Einfluß auf Zeitgenossen und Nachwelt. Mit Lust, Freude und Teilnahme wollen wir ihr folgen. Denn „Lust, Freude und Teilnahme an den Dingen", sagt Goethe, „ist das einzig Reelle, und was wieder Realität hervorbringt; alles andere ist eitel und vereitelt nur" (Brief an Schiller vom 14. Juni 1796). Wir wollen nicht eitel Ding betreiben, wir wollen uns von krankhaftem Überschwang ebenso frei halten wie von nörgelnder Verkleinerung.

Wir wollen Wagner als Künstler beurteilen, bei aller Erfassung der Gesamterscheinung das Schwergewicht auf die Musik legen; denn aus ihrem Geiste wurde das Drama Wagners geboren, wie er selbst sagt (Brief vom 17. Januar 1849 an Baron Wiedenfeld nach Vollendung des „Lohengrin"): „Meine Richtung habe ich eingeschlagen als Musiker, der, von der Überzeugung des unerschöpf-

VIENNA

lichsten Reichtums der Musik ausgehend, das größte Kunstwerk, nämlich das Drama will." „Der Musik will ich als meines guten Engels gedenken, der mich als Künstler bewahrte, ja in Wahrheit erst zum Künstler machte". „Diesen Geist der Musik kann ich nicht anders fassen, als in der Liebe" (IV, 263/4). Die Musik erklärt er als „die erlösende und verwirklichende neue Sprache, in welcher der Dichter den tiefsten Inhalt seiner Absicht am überzeugendsten kundtun kann" (IV, 100). Wie er auch in einer seiner Bayreuther Ansprachen sagte: „Ich baue vor allem auf den Geist der deutschen Musik". Wir wollen den inneren Zusammenhang im Schaffen Wagners zu erkennen suchen. Um dies zu erreichen, müssen vorerst seine Beziehungen zu dem Vorangegangenen erörtert werden. Des weiteren soll seine Stellung in der Kulturgeschichte, in der Entwicklung des Menschengeistes und speziell in der Musikgeschichte betrachtet werden.

Erwarten Sie nicht zu viel! Denn abgesehen davon, daß bei einer beschränkten Zahl von Vorträgen über einen so großen Stoff die Wahl des zu Behandelnden nur auf Grund sorgfältiger Ausscheidung getroffen werden kann, soll das Thema nicht von vornherein auf jenes Gebiet übergeführt werden, welches in der Wagner-Literatur der letzten zwanzig Jahre immer mehr und mehr beackert wird. Eine gewisse Partei, die sich von den alten kunstbegeisterten Wagnerianern gar sehr unterscheidet und die ich als „Wagneriten" bezeichnen möchte, zieht heute Wagner nicht so sehr als Künstler in Betracht, sondern mehr als Regenerator, als Reformator, als Religionsstifter, als Philosophen, als Politiker.

Unsere Hauptaufgabe ist es, Wagner als Künstler im allgemeinen, als Denker und Dichter, als Dichterkomponisten, als Dramatiker oder sagen wir schlicht und schlechtweg als Opernkomponisten zu betrachten. Daß dabei seine Tätigkeit als Schriftsteller, speziell als Kunstschriftsteller herangezogen, seine kunstkritischen Ansichten bei der Erörterung der einschlägigen Fragen zu Rate gezogen werden müssen, ergibt sich von selbst. Hier wird Gelegenheit sein, die kritische Sonde anzulegen, und unbeschadet einer innig teilnahmsvollen Be-

trachtung der Werke Wagners aus seiner Reifezeit soll der hierbei anzulegende Maßstab nicht auch auf die vorangegangenen Werke der Opernliteratur angelegt werden, wie dies Wagner selbst tat und dadurch zu mancher irrtümlichen und irreführenden Behauptung und Schlußfolgerung gelangte, und wie es in noch krasserer Weise in der Wagnerliteratur unserer Tage zum Schaden der Kunst gehandhabt wird.

Der Künstler Wagner soll en face betrachtet werden. Die religiöse, soziale und philosophische Seite seiner künstlerischen Tätigkeit kommt dabei nur soweit in Betracht, als sie der Physiognomik seines künstlerischen Antlitzes einen gewissen Ausdruck verleiht, gerade so wie seine Eigenschaften als Mensch und Charakter. Das Hauptziel ist: in das innerste Wesen der Wagnerischen Kunst einzudringen. Dies wird durch zwei Mittel ermöglicht: Erstens durch dasjenige, was sich uns durch Ergründung des Kunstwerkes selbst mitteilt, durch die möglichst tiefe Erfassung der Werke als Ausfluß des Höchstpersönlichen des Künstlers und zweitens durch die Aufdeckung des Zusammenhanges seiner Kunst mit dem Vorangegangenen. Im logischen Entwicklungsgang der Betrachtungen ist die letztere Frage vorerst zu erörtern.

Wagner steht als Opernkomponist im Rahmen der Kultur- und Kunstepoche der Renaissance. Die Grundbestrebungen, die bei Wagner hervortreten, decken sich mehr oder weniger mit jenen der Gründer dieser Kulturepoche im allgemeinen und der Vertreter der Hochrenaissance im musikalischen Drama im besonderen. Man möge noch so sehr dagegen eifern; die Tatsachen sind unwiderleglich. So verschieden auch in den einzelnen Perioden der Renaissance ihre Tendenzen sich zur Geltung zu bringen vermochten, so mannigfach und abwechslungsreich auch die Produkte sein mögen, die aus und in ihr hervorgingen — gewisse Züge sind ihnen allen gemein. Die Entdeckung des Menschen, welche Burkhard, der tiefe Kenner der Renaissance als ein Hauptbestreben derselben bezeichnet, tritt in Wagners Kunstwerk in herrlich verklärter Weise als Suchen nach dem Reinmenschlichen hervor. Darauf richtet er

sein Hauptaugenmerk, danach wählt er seine Stoffe. Durch alles Gestrüpp sucht sich Wagner durchzuschlagen, er muß „der Irrnis und der Leiden Pfade" wandeln, um dazu zu gelangen. „Mit wahrer Riesenkraft strebt da" (in der Renaissance) — sagt Wagner selbst — „der innere Mensch sich zu äußern" (IV, 7). Das Handeln, Leiden und Streben des Menschen kommt in der Kunst der Renaissance zu verstärktem Ausdruck, es tritt förmlich in eine leidenschaftliche Aktion.

Eines ihrer Hauptergebnisse ist am Ende des 16. Jahrhunderts das dramma per musica; es sind echt musikalisch-dramatische Werke, welche da entstehen. Wagner ist in einem großen Irrtum, wenn er wiederholt behauptet, daß die erste Oper eine Zusammenstellung von Arien, eine Kantatenart gewesen sei, die einzig aus dem Bedürfnisse entstanden sei, Arien zu hören. Die Gründer der Oper schufen den stilo rappresentativo, in welchem der musikalische Ausdruck der Darstellung, der Handlung möglichst genau folgen sollte. Die eine Richtung suchte dieses Banner hochzuhalten; der eigentliche Theaterstil geht historisch über Peri, Monteverdi, Cavalli bis herauf zu Wagner und Verdi. Da finden sich die Vertreter des Emotionalismus in der Tonkunst, jenes ästhetischen Grundprinzipes, welches einzig oder vorzüglich den Ausdruck in der Musik als Essenz der Tonkunst will. Die ihr angehörigen Künstler befliſſen sich von vornherein einer vornehmen Verachtung des Gesanges, nobile sprezzatura del canto, suchten sich der Lehrfesseln der Theorie zu entschlagen, der Schönheitsregeln zu begeben, und mittelst der Macht des Ausdruckes Wirkungen zu erzielen und Schönheit zu schaffen außerhalb der Regeln, die »sregolate bellezze«, die der Regeln baren Schönheiten. Der Stil wurde schlechthin „der erregte Stil" genannt, »stilo concitato«.

Neben dieser eigentlich dramatischen Richtung in der Oper, welche als Kind der Renaissance aus dem Geiste der Musik geboren war, machte sich eine Richtung geltend, die dem sinnlichen Wohlgefallen anhing, dem Schmeichelklange, der Annehmlichkeit huldigte, wie Heinrich Schütz sagte »tintillazione degli orecchi«,

als Ohrenkitzel. Sie verband sich mit äußerem Formalismus, dem zweiten ästhetischen Grundprinzip der Musik, wie der Kunst im allgemeinen. Sie beschränkte sich auf bestimmte Formen, die Wagner als „Quadratur des Rhythmus in der Arie" verhöhnt. Ihre Werke sind mit Vorliebe im »stilo temperato, molle«, im gemäßigten, weichen Stile gehalten, in welchem die Singstimme die antike Mission der Musik als ἥδυσμα λογου, als Versüßung der Sprache oder wie die Italiener der Renaissance sagen, »addolcendolo con la voce« in des Wortes engster Bedeutung erfüllt. Die Süßigkeit von Weise und Begleitung tritt so hervor, daß das Wort nur wie die Farbe des Gefäßes erscheint, in das Melodie und Harmonie gegossen werden. Dem ersten Dramatiker Peri stand der Schönsänger Caccini gegenüber.

Wie überall im Leben, so gab es auch da eine Ausgleichung, einen Mittelweg.

Manche Künstler suchten Anmut der melodischen Linien mit Kraft des Ausdrucks zu vereinen. Solche Werke wurden schon in dem ersten Jahrhundert der Oper geschaffen, so von M. A. Cesti, dann von Alessandro Scarlatti; ein typisches Werk dieser Art ist „Orfeo" von Gluck. Nach dem Engländer Purcell und dem Franzosen Rameau kommt da als höchstes Ideal unser Mozart und ferner in der ersten Epoche der deutschen romantischen Oper Weber mit seinem „Freischütz". Für diese Zeit, da Weber und die ersten Romantiker schufen, paßt die Behauptung Wagners, daß die eigene Wiedergeburt des deutschen Volkes aus dem deutschen Geiste hervorgegangen sei (VIII, 33); dies vollzog sich nicht — wie er hinzufügt — „im vollen Gegensatze zu der übrigen Renaissance der neueren Kulturvölker Europas", sondern vielmehr im innigen Zusammenhange mit ihr als eine ihrer Etappen.

Aus diesem Geiste der Renaissance, in freier Anwendung und Übertragung auf deutsches Wesen erfaßte Wagner seine Lebensaufgabe. Dies erkennt er selbst in den Worten: „. . . Der unvergleichlich produktive Volksgeist ward mir wieder verständlich, welchem die neue Welt seit der Renaissance alle ihre Kunst ver-

dankt" (IX, 289). So ist unsre moderne Kunst — wie Wagner sagt — „nur ein Glied in der Kette der Kunstentwicklung des gesamten Europa, die ihren Ausgang von den Griechen nahm („Kunst und Revolution").

Ihm sowie den Begründern der Oper war das antike Theater das Vorbild. Die Begeisterung, die Lessing, Herder, Schiller und Goethe für die Kunst der Griechen erfüllte, wirkte aneifernd und befeuernd auf die hohe Auffassung vom Drama und Theater, wie sie auch Wagner vorschwebt. Er wollte zudem ähnliche soziale Bedingungen für seine Zeit hergestellt wissen.

Wie Wagner in seinem musikalischen Drama das „Gesamtkunstwerk" durch die Vereinigung der Künste schaffen wollte, so schwebte dies auch den Komponisten und Dichtern, den Literaten und Kunstfreunden in Florenz, den Gründern der Hoch-Renaissance in der Oper vor. Hier sollten wieder einmal Poesie und Musik nicht nur äußerlich verbunden werden wie in den Chorgesängen der Schuldramen, sondern die Künstler kamen zu der Einsicht, daß — wie sich Lessing treffend ausdrückt — die Verbindung von Poesie und Musik dieser Art sei, so daß die Natur sie nicht sowohl zur Verbindung als vielmehr zu einer und eben derselben Kunst bestimmt zu haben scheine. Und noch weiter ging das Bestreben dieser Kunstgenossenschaft, die das dramma musicale schuf; es war ihr nicht nur darum zu tun, daß der Gesang die Rede nachahme, daß, da es sich um dramatische Poesie handelt, ein musikalischer Ausdruck gesucht werde, der zwischen Sprechen und Singen liege; sondern diese Kunstgesellschaft war geleitet von der Einsicht, daß Dichtung, Gesang, Instrumental-Begleitung, Mimik, Szenerie ein einheitliches Ganze bilden. Einer der ersten Künstler dieses Kreises, Marco da Gagliano, sagt ausdrücklich: „Jede edle Lust vereinigt Erfindung und Disposition des Stückes, Sentenz, Stil, Süßigkeit des Reimes, musikalischen Zusammenklang von Stimmen und Instrumenten, ausgesuchten Gesang, Anmut des Tanzes und der Gesten; auch hat die Malerei nicht geringen Anteil durch Prospekte und die Gewandung, so daß gleichzeitig mit dem Intellekt jedes

edlere Gefühl durch die anmutigsten Künste erregt wird.“ Hier haben wir das Programm des „Kunstwerkes der Zukunft“, wie Wagner seine Oper nannte. Dies ist also nicht allein ein Kunstwerk der Zukunft, sondern es war auch ein Kunstwerk der Vergangenheit. So wie die Oper zeitweise von der Verfolgung dieses Zieles abirrte, erhoben sich immer wieder Stimmen, die warnten und mahnten: So Conte Fr. Algarotti im »Saggio sopra l'opera in musica« 1755, ein Werk, das mehrfach aufgelegt und ins Französische, Englische, Deutsche übersetzt wurde. Ferner in Frankreich zur gleichen Zeit Batteux, in Deutschland J. G. Sulzer und Wieland.

In andrer Weise als dieses »dramma per musica« war eine dramatische Kunstgattung in England auf autochthonem Boden gewachsen: die »masque«, welche in der Vereinigung von Poesie, Vokal- und Instrumentalmusik, Szenerie, Tanz, Maschinerie, Dekoration ein Seiten- und Gegenstück der Oper der Renaissance ist, sich von ihr in zweifacher Beziehung unterschied, indem sie wie alle anderen weltlichen Schauspiele mit Musik der damaligen Zeit nicht durchkomponiert war, also Rede und Gesang frei wechseln ließ und die Monodie, den rezitatorischen Sologesang der Renaissanceoper nicht zur Verwendung brachte. Erst Purcell hat beide Prinzipien auf die Masque angewendet. In der Begünstigung mythischer Stoffe entsprechen diese »Masques« einer Forderung des Wagnerschen „Kunstwerkes der Zukunft“; das Fantastische dieser Spiele, die auch als Grundlage manches Shakespeareschen Stückes dienen, ist von einem eigenen dichterischen Dufte erfüllt.

Der Hauptunterschied in der Konstruktion, im technischen Bau zwischen diesen masques und der italienischen Oper besteht darin, daß bei den ersteren Rede und Musik ununtermischt aufeinander folgten, während das dramma per musica das Prinzip verfolgte, jedes Wort vom Anfang bis zum Ende in Musik zu setzen. In Deutschland folgten diesem Prinzip die Schützische Schule, die Hamburger Oper und auch nach derselben einige deutsche Opern, wie „Günther von Schwarzburg“ von J. Holzbauer (1776),

„Alceste“ von Schweitzer (1773, Text von Wieland) und einige andere, die im Manuskript erhalten sind (von Danzi u. a.). Ihnen folgte dann wieder die „Euryanthe“ von Weber (1823). Die französische große Oper (tragédie lyrique en musique) hatte dieses Prinzip nie verlassen.

So vag und unscheinbar die ersten Versuche im musikalischen Drama gewesen sein mögen, Grundlage und Tendenz waren die gleichen wie im Musikdrama Wagners.

Dasjenige Werk Wagners, an welches er — wie er sagt — die strengsten Anforderungen zu stellen erlaubt, die aus seinen theoretischen Behauptungen fließen, „Tristan und Isolde“, stimmt in seiner Führung der Singstimmen als eigentlicher Monodie in freier, nur den dramatischen Anforderungen unterworfenen Ausgestaltung äußerlich mit der Florentiner Oper überein. Nur daß diese nach antikem Vorbild dem Chor einen gewissen Spielraum läßt.

Was der erste große Musikdramatiker, Monteverdi, an Machtentfaltung der Tonmittel, freiem Gebrauch der Harmonik und Chromatik, an Klang und Koloristik wie experimentell verwendete, das gelangte im Verlaufe zweier Jahrhunderte zu immer weiterer Entfaltung und findet seinen Kulminationspunkt im Dramatiker Wagner. Auch die freie Ouvertürenform der Venezianer greift über anderthalb Jahrhunderte hinüber zu den Vorspielen der Wagnerschen Musikdramen. So müssen wir Wagner in der Kette der Kunsterscheinungen als einen Vertreter der Renaissance und speziell der Renaissanceoper bezeichnen.

II.

Unter den mannigfach verschlungenen Erscheinungen und Kunstschulen, welche innerhalb der großen Epoche der Renaissance hervortreten, steht Wagners Kunst von dem Zeitpunkte, da er seines wahren Wesens inne wird, von der Periode, seit der er — wie er sagt — aus seiner innern Anschauung schuf (das ist vom „Fliegenden Holländer"), auf dem Boden der Romantik.

Es ist vorerst festzustellen, daß auf dem Gebiete der Oper die Zugehörigkeit zur Romantik die Einordnung in das musikalische Drama der Renaissance durchaus nicht ausschließt. Nicht das antike Dichtungsmaterial macht das Wesen einer Renaissance-Oper, sondern die dichterisch-musikalische Absicht mit Hinblick auf die Vereinigung der Künste im Drama. Was die deutsche Romantik als Sondergruppe in der Oper kennzeichnet, ist vorerst der Stoff ihrer Dichtungen. Er wird dem Mittelalter entnommen, der nordischen Sage und mittelalterlichen Geschichte, dem heimischen Märchen, der christlichen Legende, dem Rittertum und dem Minnedienst. Schon Sulzer und Wieland wiesen auf die nationalen Sagen- und Heldenlieder, auf die mythologischen Stoffe als die geeigneten Objekte für Oper und Singspiel. Friedrich Schlegel bezeichnet die Mythenwelt als die eigentliche Seele aller Poesie, Immermann sieht den Heldenmythus als den Hauptstoff der Tragödie an. H. Hettner, der Historiker der romantischen Dichterschule, erkennt im Märchen die einzige wahrhaft naturgemäße Dichtungsart der Romantiker. Wagner griff tiefer: bei der musikdramatischen Verarbeitung des Grundstoffes der Romantik fand er auf Wegen, die er sich frei bahnte, die blaue Blume, die die Romantiker der Dichtkunst suchten.

Diese Zugehörigkeit Wagners zur Romantik ist tief innerlich: Nicht nur weil er den „Fliegenden Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin" ausdrücklich als romantische Opern bezeichnet, sowie er vorher die „Feen" so genannt hatte, nicht nur weil „Tristan und Isolde", „Siegfried der Drachentöter", „Parsifal" dem romantischen Stoffgebiete angehören, weil Walter Stolzing in den „Meistersingern" eine romantische Gestalt ist, — sondern weil seine Kunstanschauungen vielfach mit denen der Romantiker übereinstimmen.

Wir wollen hier nicht das Hin und Her, das Kreuz und Quer aller Vorstellungen, die sich an den Kollektivbegriff der Romantik knüpfen, erörtern, sondern nur dasjenige herausheben, worin gerade Wagner mit dem Wesen der Romantik übereinstimmt. Vor allem in der erweiterten Auffassung der Dichtkunst, die sich mit der Tonkunst vermählt, da Musik und Poesie in Wirklichkeit vereint werden, wie Tieck Dichtkunst, Tonkunst und Malerei miteinander vereint, und wie des weiteren, von der Dichtkunst ausgehend, die Romantiker zur progressiven Universalpoesie gelangten, die alles in sich schließen soll, was nur poetisch ist, von dem alle Künste umfassenden Universalsystem bis herab zum Seufzer und zum Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosem Gesange. Es wurde der Versuch gemacht, es bestand die Absicht, Leben, Poesie, Wissenschaft, Religion und Musik in eins zusammenzufassen. Diesen verschwommenen Vorstellungen gegenüber ging Wagner in der Praxis zu greifbarer Bestimmtheit über, indem er die gesamten Künste unter der Kuppel des Dramas zu vereinen suchte.

Wie die Romantiker von der Sehnsucht nach lebendiger Poesie und poetischem Leben erfüllt sind, ein Sehnsuchtsbild des künstlerischen Ideales entwerfen, so erklärt auch Wagner, daß sein Kunstwerk aus der Sehnsucht des inneren Menschen zu Dichtkunst und Musik entstanden sei. Sehnen und Sehnsucht bilden dichterische Grundmotive, wie dies in Wagners „Tristan" zum kondensiertesten Ausdrucke gelangte. Wagner sagt, die Kunst soll „kein von diesem Leben Abgetrenntes, sondern ein in ihm selbst nach der Mannigfaltigkeit ihrer Kundgebung vollständig Inbegriffenes sein".

Sie ist ihm „die höchste Gemeinschaft der Lebensäußerung des Menschen, der freundliche Lebensheiland," „die Erfüllung des Verlangens, sich selbst in den Erscheinungen der Außenwelt wiederzufinden." Und doch faßt Wagner die Art der Wechselwirkung von Poesie und Leben in einer von den Romantikern etwas abweichenden Art auf. Während Novalis das Leben in Poesie auflösen will, erwartet Wagner von der Durchführung der Grundideen seiner Kunstwerke eine Änderung und Besserung der Lebensverhältnisse. Wagner ist nicht mehr romantischer Schwärmer, er begnügt sich damit, die Kunst auf das Leben wirken zu lassen, ohne dieses in jener aufzulösen. Wir sehen da den Einschlag, den das „Junge Deutschland" auf den jungen Wagner geübt hatte und der einem Grundzug seines Wesens entspricht: das mächtige Eingreifen in das Rad der Geschichte, seine Beteiligung an Veränderungen und Erweckung von Verschiebungen in Kunst und Leben, sein Vorgreifen in die Zukunft neben der den Romantikern eigenen Ehrfurcht vor dem Gewordenen, der Pietät für das Vergangene.

Für die Romantiker ist die Welt ein Traum, der Wirklichkeit wird. Wie Wackenroder sagt, daß alles Dichten nur im Verdichten der im wirklichen Leben herumirrenden Gefühle bestehe und uns die Kunst lehre, das Gefühl zu fühlen, so sieht auch Wagner die Verdichtung der Hauptmotive des Handelns und der Handlung als das eigentliche Werk des dichtenden Verstandes an; auch er verlangt, daß die Sprache so verwendet werde, daß sie direkt auf das Gefühl wirke. Um dies zu erreichen, lasse der Dichter, an der Grenze seines Kunstzweiges ankommend, sein Werk, wenn es am gelungensten ist, ganz in die Musik übergehen. „Das gelungenste Werk des Dichters müßte uns dasjenige gelten, welches in seiner letzten Vollendung gänzlich Musik würde." Das letzte Aufgehen der Poesie in die Musik sieht er als ihr eigenes innigstes Verlangen an. Der Zug zum Musikalischen geht durch alle Romantiker der Dichtkunst. Tieck stellt die Frage auf: „Ist es nicht gleichgültig, ob der Mensch in Instrumentstönen oder in sogenannten Gedanken denkt?" Hierauf folgen die viel zitierten Verse:

„Liebe denkt in ſüßen Tönen,
Denn Gedanken ſtehn zu fern,
Nur in Tönen mag ſie gern
Alles, was ſie will, verſchönen."

Wagner verlangt ſchließlich nur das Gefühlsverſtändnis bei der Aufnahme des Dramas. Die Rückkehr vom Verſtande zum Gefühl werde der Gang des Dramas der Zukunft ſein („Oper nnd Drama"). Auf die Frage, welche Kunſt „das allerunbegreiflichſte, ſeltſamſte, geheimnisvollſte Rätſel ſei, das in unſichtbaren Kreiſen unſer Gemüt einfaſſe und ſchmücke", gibt Wackenroder die Antwort: „Es iſt die Muſik, die es am wunderbarſten verſtehe, die Empfindungen des menſchlichen Herzens von dem Wuſt und dem Geflecht des irdiſchen Weſens abzulöſen, ſie ſelbſtändig zu verdichten und aufzubewahren; die Muſik, die uns den Strom in den Tiefen des Gemüts ſelbſt verſtrömt, die uns das Gefühl fühlen lehrt." Es iſt die Kunſt, aus deren Geiſt Wagner das Drama gebären läßt, die Muſik, die in ihrer Verwendung und Ausgeſtaltung bei allen Romantikern der Tonkunſt gemeinſame Qualitäten aufweiſt.

In der ganzen romantiſchen Oper — nicht nur bei Wagner — erfolgt „die Wiedergeburt der Tragödie aus dem Geiſte der Muſik" und zwar mit Hilfe der Inſtrumental-Muſik, „der romantiſcheſten aller Künſte", wie E. T. A. Hoffmann ſagt; denn in ihr wiege ſich auf den Tonwellen die Phantaſie am freieſten und ungebundenſten. Es war eine natürliche Folge dieſer Auffaſſung der Muſik, daß ſie in der Romantik gleichſam in ihre Elemente aufgelöſt wird; die klaſſiſchen Formen erfahren eine Zerlegung, eine Zerſetzung bei einer ungeheuern Bereicherung ihrer äußeren Machtmittel. Der Emotionalismus gewann wieder einmal die Oberhand über den Formalismus. Unerwartete harmoniſche Wendungen, kühne Rückungen nannte man eine zeitlang kurzweg romantiſch und in der Folge „wagneriſch". Wagner ſelbſt befliß ſich — wie er in einem Aufſatze aus ſeiner letzten Zeit (1879) „Über die Anwendung der Muſik auf das Drama" (X, 186 fg.) ſagt — „einer vorſichtigen Anlage in betreff der Modulation und Inſtrumentation" und er warnte jüngere Komponiſten vor allzu kühnen Wendungen, die

einzig ihre Berechtigung in der dramatischen Vorlage fänden; doch diese Warnung fand kein Gehör. Man meinte, durch immer seltsamere Aneinanderrückungen der Harmonien zu neuen Erfolgen auch in der Instrumentalmusik zu gelangen. Das sind die Ergebnisse der sogenannten Neuromantik, die Wagner so bezeichnet. Er stellt diese Erscheinungen als eine verrückte Ausartung hin, als einen Ausfluß des Mißverständnisses Beethovens, der besonders durch die Franzosen hervorgerufen sei, bei denen der Zug nach dem Extravaganten und Abenteuerlichen auch vor der groteskesten Bizarrerie nicht zurückschreckte. Wagner hielt sich davon fern.

Der Anschluß der Romantiker der Tonkunst an die klassischen Komponisten erfolgt in verschiedener Weise, in zeitlicher Folge. Die Verbindungsfäden zwischen Klassikern und Romantikern können wie in der Dichtkunst so auch in der Tonkunst klar aufgedeckt werden. Während sich die ersten Romantiker der Tonkunst, wie Spohr, Weber, E. T. A. Hoffmann an Haydn, Mozart und den ersten Beethoven anschlossen, knüpft Wagner an den Beethoven, der mit der Eroica beginnt. Wagner selbst hat uns darüber seine Absicht bündig mitgeteilt; er läßt sein Kunstwerk aus dem Geiste der Musik Beethovens entstehen; in Wirklichkeit ist sein musikalisches Drama eine organische Fortbildung der romantischen Oper, befruchtet von der Musik Beethovens. Es ist der Beethoven, den E. T. A. Hoffmann als den romantischen Musiker bezeichnet schon zur Zeit als seine letzte Periode noch nicht begonnen hatte. Beethovens Musik erwecke jene unendliche Sehnsucht, die das Wesen der Romantik sei, die vom Hebel der Furcht, des Schauerns, des Entsetzens und des Schmerzes bewegt werde.

Schon Mozarts Musik nimmt nach E. T. A. Hoffmann „das übermenschlich Wunderbare in Anspruch, welches im inneren Geiste wohne", das Wunderbare, das Ahnungsvolle, den Zug ins Unendliche, welche Eigenschaften der Romantik der Dichtkunst im besonderen zukommen. Daher ihre Vorliebe für mythologische Fabeln, christliche Legenden, für Märchen aus der Feenwelt, für Abenteuer der Kreuzfahrer und mittelalterliche Helden, für Volkssagen und

Märchen überhaupt; Novalis erklärt das Märchen als höchste menschliche Produktion, weil in ihm — nach seiner Auffassung — „Wirklichkeit und Phantasie ineinander übergehen, weil sich im Märchen alle Gestalten in unbestimmter Vieldeutigkeit ineinander schließen." Zu Sage und Mythos wendet sich Wagner; ihren geistigen und gemütvollen Gehalt sucht er als Dichter in seiner Auffassung des Reinmenschlichen zu ergreifen, ledig aller Konvention, alles äußerlichen historischen Beiwerkes. Er greift zum Mythos als Stoff, der ihm geeignet erscheint zu „gemeinverständlicher Mitteilung und Aufnahme, zur faßlichen Anschauung". Wie Wagner auch sonst manche verschwommene Idee der Romantiker zu klarem Erfassen zu bringen bestrebt ist, so sagt er vom Mythos, daß er „aus dem klarsten menschlichen Bewußtsein gerechtfertigt, der Anschauung des immer gegenwärtigen Lebens entsprechend erfunden sei" und glaubt ihn im Drama zur verständlichsten Darstellung bringen zu können.

Diese Bevorzugung von Sage und Mythos hängt wie mit der Neigung zum Wunderbaren so mit dem Triebe der Rückkehr zur Natur zusammen, wie sich die beiden Schlegel in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur versetzen wollen und wie sich der Dichter Wagner vornimmt, den unentstellten Menschen, den Naturmenschen im Haufen der geschichtlichen Begebenheiten aus allen Widersprüchen herauszufinden. Nicht nur der Naturmensch wird künstlerisch erfaßt, auch die Naturkräfte werden personifiziert und subjektiviert, die Naturpoesie geht auch in der Musik zur Verarbeitung des Schreckhaften, Unheimlichen, Gruslichen; Naturbilder aller Art werden entworfen und subjektiv erfaßt.

Das Wunderbare in der Romantik erlangt in der Dichtung Wagners eine ganz greifbare Gestalt in dem Wunder, welches — wie Wagner sagt — die Natur der Dinge nicht aufhebe, wie dies beim religiösen Dogmenwunder der Fall sei, sondern welches geradezu die Natur der Dinge dem Gefühle begreiflich mache. Es ist das Wunder, welches in „Tristan und Isolde" als Todes-, richtiger als Liebestrank wirkt. Bereits der Jesuit Stefano Arteaga

bezeichnet 1783 das Wunder als das Wesen des Musikdramas (»Le rivoluzioni del teatro musicale italiano«, umgearbeitet 1785, ins Deutsche übersetzt von Forkel 1789). Schiller sieht desgleichen das Wunder als für die Oper am geeignetsten an. Indem er dieses als Symbol preist, hebt er hervor, daß durch seine Einführung die gemeine Naturwahrheit verdrängt werden könne; somit weicht er in der Auffassung dieses Symboles, des Wunders, nicht unwesentlich von derjenigen Wagners ab. Wie immer dies erfaßt werden möge, das Wunderbare spielt als solches die Hauptrolle, eine Machtrolle im musikalischen Drama. „In der Oper erläßt man wirklich jene servile Nachahmung," meint Schiller, „sie stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüt zu einer schöneren Empfängnis; hier ist wirklich auch ein Pathos, ein freierer Spielraum, weil die Musik es begleitet und das Wunder, welches hier einmal geduldet wird, müßte notwendig gegen den Stoff gleichgültig machen." Einzig die Musik ermöglicht vorzüglich durch die Macht der Symbolik, die ihr innewohnt, die Anwendung dieses Wunderbaren in der Oper. Das Symbol in bildlicher Kraft, das Symbol als Mittlerin tiefster Geheimnisse spielt in der Geschichte der Menschheit und ihrer Kulte eine mächtige Rolle.

Von der Symbolik der Töne und Klänge machten die Tondichter der Romantik einen ausgiebigeren Gebrauch als dies je zuvor in der Geschichte der Musik der Fall gewesen war. Wohl waren schon früher gewisse Ideen-Assoziationen mit dem Klange, der Klangfarbe einzelner Instrumente verbunden, wie Hörnerklang mit Waldespracht, Drommetengeschmetter mit Kriegertum und auch an einzelne Signale, Motive, Tonfiguren knüpften sich Vorstellungen, die der Tonsetzer im Kunstwerk dichterisch verwertete. Seit der Renaissance breitete sich dieser Gebrauch immer mehr aus; man findet ihn in der Oper und im Oratorium des 17. Jahrhunderts (so in Carissimis „Jephta"), auch in der Motette (Michael Bach „Es erhebt sich ein Streit" ein heroisches Motiv), dann besonders in der französischen Oper seit Rameau. In der Instrumentalmusik

der Wiener Klaſſiker: z. B. das Trompetenſignal in der Leonoren-Ouvertüre, welches uns nicht allein äußerlich die Ankunft des Miniſters ankündigt, ſondern auch die Befreiung des leidenden Paares von den Qualen körperlicher und ſeeliſcher Gefangenſchaft verkündigt. Das Elfen-Motiv im „Oberon", das Klarinetten-Motiv („Das Fiſchige", wie es Mendelsſohn nannte), in der Meluſinen-Ouvertüre (rein muſikaliſch verwendet findet ſich dieſe Figur bereits im letzten Satz der Trioſonate Nr. 5 im „Muſikaliſchen Opfer" von J. S. Bach), ferner das vorerſt dem Fagott und den tiefen Saiteninſtrumenten zugewieſene Hauptmotiv in der Ouvertüre der „Hebriden", dann etwa eines der Themen in der Reformationsſymphonie im Anklang an das Magnifikat des achten Tones in der katholiſchen Liturgie — das ſind Ausdrucksweiſen, welche als Symbole angeſehen werden können zur Aſſoziation gewiſſer Vorſtellungen mit dem Melodiſchen und Klanglichen der betreffenden Themen. Wir wiſſen, daß Wagner im „Rheingold" ſich des gleichen Motives wie Mendelsſohn in der Meluſinenouvertüre bediente und im „Parſifal" eines der Glaubensmotive entſprechend dem Vorgange Mendelsſohns heranzieht.

Solche Erſcheinungen ſind nicht zufällig, ſie gehen nicht nur aus der Erweiterung des Ausdrucksgebietes der Muſik hervor, ſondern auch aus der Ausdehnung des geiſtigen Horizontes der Muſiker, wie ſie in früheren Zeiten bei einzelnen Muſikern ſporadiſch zu beobachten iſt.

Schon das Fachwiſſen des Komponiſten älterer Zeit verlangte angeſtrengte Vorarbeit und Arbeit. Seit dem Eindringen der Romantik in die Muſik bemächtigte ſich der Tonſetzer immer mehr und mehr der allgemeine Bildungsdrang. Sie waren angeregt von der nationalen Dichtung in Lyrik und Dramatik, zwei Gebieten der Poeſie, die in engſtem Zuſammenhange mit der Muſik ſtehen. Die Komponiſten begannen, ſich über Aufgabe und Ziel der Kunſt genaue Rechenſchaft zu geben, und ſo ſehen wir, wie faſt alle Tonſetzer, die ſich der romantiſchen Richtung anſchließen, auch als Schriftſteller tätig ſind; ſo Weber, Spohr, Schumann, Berlioz,

Liszt und Wagner. Sie stellen sich neben die Kunstschriftsteller und behandeln nicht nur ästhetische, sondern auch soziale Themen. Sie wenden sich nicht so sehr an Fachkreise, als an das große Publikum. Es ist auffallend, daß sie die Erörterungen musiktheoretischer Fragen den Pädagogen und Didakten überlassen. Ja, es geht sogar durch die ganze Romantik mit wenigen, aber desto rühmlicheren Ausnahmen eine gewisse Zurücksetzung, um nicht zu sagen eine Verachtung der Theorie, und auch diese Anschauung ist romantisches Gewächs. Friedrich von Schlegel sagt bei der Begründung der Theorie der romantischen Poesie, sie allein sei unendlich wie sie allein frei sei, und hebt als erstes Gesetz hervor, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide. Wackenroder läßt den jungen Berglinger zur Zeit seines theoretischen Unterrichtes Qualen ausstehen. Er schildert das Leben Berglingers, wie gleich die ersten Lehrjahre störend und verstimmend auf seine Phantasie wirken, wie er angehalten wird, „in dem unbehilflichen Gerüst und Käfig der Kunstgrammatik herumzuklettern, wie er sich quälen muß, erst mit dem gemeinwissenschaftlichen Maschinenverstand ein regelrechtes Ding herauszufinden, ehe er daran denken konnte, sein Gefühl mit den Tönen zu handhaben". In einer Jugendschrift über „die deutsche Oper" 1834 eifert Wagner gegen die deutsche Gelehrtheit in der Musik: „Wir sollen aufatmen aus dem Wust, der uns zu erdrücken droht, ein gutes Teil affektierter Kontrapunkte vom Halse werfen, keine Visionen von feindlichen Quinten und übermäßigen Nonen haben . . ." Noch im „Kunstwerk der Zukunft" spricht Wagner von den Gesetzen der Harmonie als Anstandsregeln, die nur aus äußerer Notwendigkeit gebildet seien, während der Kontrapunkt nur willkürliche Gesetze und Erfindungen zur Regelung der rhythmischen Gestaltung enthalte; aus einer Herzenssache werde hier eine Verstandessache, es arte die Kunst in ein künstliches Mitsichspielen aus, in eine Mathematik des Gefühls. Was soll man aber sagen, wenn der Autor einer der meist gelesenen Wagnerbiographien (soll heißen Hymnologien) in Ausführung dieser Gedanken sich zu dem Satze versteigt: „Technische

Regeln gibt's nicht!" Fürwahr, es ist leichter, über Regeneration und Reformierung, über Politik und Kunstpolitik, über Weltanschauung schöne Phrasen zu drechseln, den Autoren Augen auszustechen und Zungen auszureißen, als das Kunstwerk und das Schaffen in seiner technischen Eigenart und in der notwendigen Berücksichtigung der Normen, die das Genie sich selber setzt, zu erörtern, den Zusammenhang mit dem Werdegang der Geschichte zu prüfen, zu erwägen und zu erkennen. Diese feindliche Stellung theoretischem Studium gegenüber erscheint unberechtigt und vor allem undeutsch. Wagner selbst hat sich in der Folge von diesen Vorurteilen loszumachen gesucht und auch vom Kontrapunkt ausgiebigen Gebrauch gemacht, besonders in den „Meistersingern" und „Parsifal" und hat ferner auf die Notwendigkeit theoretisch-analytischer Betrachtung seiner Werke hingewiesen.

Bei den Romantikern paart sich mit dieser Abneigung gegen Theorie ein Kampf gegen Unpoesie, Plattheit und Philisterei; ein Kampf, den Wagner erweitert, und gegen die krankhaften Erscheinungen unserer Zivilisation zu Felde zieht. Indem Wagner sein Publikum erziehen will, meint er, die Welt reorganisieren zu können. Berglinger, die Idealgestalt eines romantischen Musikers, welche Wackenroder hinstellt, unterliegt dem Zwiespalte zwischen dem Ideal seiner Kunst und den äußeren Verhältnissen ihrer Ausübung und vermag nichts auszurichten gegen das Publikum, „diese in Gold und Seide einherstolzierende Zuhörerschaft mit den kalten Seelen," die ihn ebenso abstößt, „wie der ekelhafte Neid und das hämische Wesen seiner Kunstgenossen und wie die Subordination unter den Willen des Hofes". Zu Berglinger gesellt sich E. T. A. Hoffmanns Kapellmeister Kreisler und als Zögling beider der junge Schumann. Ihnen schließt sich in Frankreich Berlioz an. Wir erkennen also in Wagners hier einschlagenden Ideen ein Zeitprodukt. Wagner bestand den Kampf, — fand in einem Könige den Schutzpatron seiner Kunst und vermochte das Opernpublikum zu andachtsweihevollem Zuhören und Zuschauen zu verhalten, sowie sich einst die Kunstgemeinden um Schiller in Mannheim, um Goethe in Weimar scharten.

„Das Kunstwerk soll sich“ — wie Wagner sagt — „aus einer harmlosen Unterhaltung und Zerstreuung zu einem weihevoll reinigenden, religiösen Akt emporschwingen“. Mit seiner Anschauung, daß das Kunstwerk selbst die lebendig dargestellte Religion sei (III, 63), steht er ganz auf dem Boden der Denker und Dichter der Romantik, denen „die heilige, die göttliche Kunst zur Religion wird, die Musik zur geoffenbarten Religion, die Kunstbetrachtung zur Andacht“. Von all dem Kriege der Welt ziehen sich die Romantiker in das Land der Kunst, in das Land der Musik als in das Land des Glaubens zurück.

Wie die Romantiker der eigentlich religiösen Musik die Tanzmusik als weltliches Gut gegenüberstellen und in ihr das Gesamtgebiet der Instrumentalmusik zusammenfassen, so leitet auch Wagner in irriger historischer Auffassung die Instrumentalmusik mit Einschluß der Beethovenischen Symphonien von der Tanzmusik ab, nur daß er mit einem gewaltigen Salto die metaphysische Bedeutung derselben in der Weise Schopenhauers anerkennt als den künstlerischen Ausdruck des Wesens der Dinge, als Darstellung des Willens selbst, des tiefsten Inneren des Menschen. In der Erklärung der Musik liege eine vollkommene Erklärung der Welt.

Dem Kampfe, den Männer wie Arnold Ruge und Echtermeyer in den Vierzigerjahren des vorigen Jahrhunderts gegen die frömmelnde, abergläubische Richtung in der Romantik aufnahmen, tritt auch Wagner bei, indem er sich gegen „die römisch-katholisch mystische Augenverdreherei und feudal-ritterliche Liebesdienerei“ der dichtenden Romantiker wendet. Es ist jetzt an der Zeit, daß gegen die hyperstasierte Auffassung der Wagnerischen Kunst und Kunstschriften in der Wagnerliteratur unserer Tage Einspruch erhoben werde, da die Gefahren wie damals so heute die gleichen scheinen. Wagner selbst erhob Einsprache gegen die Schablonenauffassung des „Lohengrin“ unter die Kategorie „christlich-romantisch“; denn das Wesen dieser Oper werde dadurch nicht erklärt; man müsse in die sinnliche Erscheinung des Werkes selbst eindringen. Man mochte damals dem „Lohengrin“ nicht anders beikommen, und auch

der Liſztiſchen Beſprechung dieſes Werkes liegt dieſe Auffaſſung zugrunde. Die Erſcheinung war neu, wie jedes ſelbſtändige Kunſtprodukt; ſo iſt es erklärlich, daß man ſie damals in einer allgemein bekannten Kategorie unterzubringen ſuchte.

Wir, denen es um die Aufdeckung des organiſchen Zuſammenhanges mit der vorangegangenen Kunſt zu tun iſt und dies mittelſt der hiſtoriſchen Unterſuchung zuwege bringen können, werden bei aller Neuartigkeit dieſer Kunſt die Fort- und Ausbildung des Übernommenen nicht überſehen dürfen. Die Erſtrebungen der Romantik gelangten eben hier zu neuer Erfüllung, wie Wagner „die heimiſche, innige, tiefe, weitatmige, in edler Anmut erblühende Tonweiſe des Tondichters des Freiſchützen als Ergebnis der Romantik“ anſieht. Die Opern Wagners ſind die Weiterführung dieſer Romantik zu höherem Gelingen, man könnte ſagen, in ihnen gedieh die Romantik erſt zur vollen Reife, indem er aus den überlieferten Sagen das Reinmenſchliche herauszuholen vermochte. Er war das Genie, auf das die Romantiker warteten, das dramatiſche Genie, dem ſie nichts zur Seite ſtellen konnten. In Wagner gelangt die Romantik zu ihrem Höhepunkt. Seine Kunſt iſt die ſchönſte Blüte derſelben; wie es den Gründern der Romantik in ihren Träumen vorſchwebte, von dem Ineinandergreifen von Dichtkunſt und Tonkunſt, von dem Märchen und der Poeſie des Mittelalters, von der Naturſchwärmerei, von der Andacht vor dem Kreuze, von der Poeſie der Sehnſucht und der Erlöſungsidee. Dieſe taucht ſchon in den erſten Opern auf, wie in der „Dafne“, dann in jenen Werken, die die Vorſtadien der Romantik bedeuten: in deutſchen und franzöſiſchen Opern des letzten Viertels des achtzehnten Jahrhunderts, ſo 1771 in „Zemire und Azor“ von Grétry, 1775 deutſch in Wien, 1819 von Spohr komponiert; da wird Prinz Azor durch Zemire erlöſt.

Dieſe Erlöſungsidee zieht ſich wie ein roter Faden durch alle Werke Wagners, angefangen von den Jugendwerken, den „Feen“ und dem „Liebesverbot“; dort die Erlöſung durch die Liebe, hier die Erlöſung des Sünders durch die reine Jungfrau, bis herauf zum „Parſifal“ mit dem Schlußworte „Erlöſung dem Erlöſer“

— der myſtiſchen Verdunklung einer Grundidee der Romantik. Dieſer Gedanke ſpielt auch in der kunſtphiloſophiſchen Anſchauung eine Rolle; denn Wagner erklärt die Muſik rundweg als die erlöſende Kunſt.

Alle Werke Wagners ſind von einer religiöſen Anſchauung durchzogen, wie ſie der Natur Wagners entſpricht, die ſich nicht einer beſtimmten Konfeſſion unterzuordnen vermag. Ihn, den im Proteſtantismus Erzogenen, zieht die Symbolik zum Katholizismus, wie dies bei manchen andern Romantikern der Fall war. Mit den katholiſchen Romantikern ſtimmt er auch in anderer Beziehung überein: ſo in der Bevorzugung der A-Capella-Muſik beim Gottesdienſte. Wagner unterwirft ſich weder der einen noch der andern Konfeſſion. Er bewährt ſeinen Freiheitsdrang auch in dieſer Beziehung in Betätigung treuer Pflichterfüllung gegenüber ſeiner Kunſt und in Verfolgung des Zieles, das ihm vorſchwebte: das Drama ſoll der Spiegel des ganzen Geiſteslebens der Nation ſein. Darin traf er ſich mit vielen Denkern und Dichtern, wie im achtzehnten Jahrhundert mit J. G. Sulzer, im neunzehnten Jahrhundert mit Schelling (in ſeinen 1802/3 in Jena gehaltenen Vorleſungen über „die Philoſophie der Kunſt“) und Schleiermacher („Vorleſungen über die Äſthetik“). Wagner fand das Mittel zur Erreichung dieſer nationalen Aufgabe in der Muſik: „In Webers Muſik fand der vaterlandsloſe Deutſche ſein Vaterland“, ruft der junge Romantiker. „Da fühlte ich mich als Deutſcher“. Er drang noch tiefer in den Geiſt der deutſchen Muſik, und ſo war es ihm möglich, in ſeinem „vollendetſten“ Werke, wie er die „Meiſterſinger“ bezeichnet, etwas zu ſchaffen, worin er, wenngleich auf dem Boden der Romantik ſtehend, über die Romantiker und das von ihnen Gewollte hinaus zu noch weiterer, tieferer Erfaſſung deutſchen Weſens und deutſcher Kultur gelangte.

III.

— Von Jugend auf schwebte Wagner dasjenige Drama als vollendetste Kunstgattung vor, in welchem sich Wort und Ton in eins vereinen. Die mannigfachen Abirrungen, die ihn in den ersten dreißig Jahren seines Lebens von diesem Hauptziele abführen, tragen nur immer mehr zur Klärung seiner Anschauungen und der stetig konsequenteren Verwendung von Kunstmitteln bei, um sich seinem Ideale zu nähern. Wenn man von diesen Umwegen als unvermeidlichen Zwischenfällen absieht, bewegt sich das Schaffen Wagners in einer Hauptrichtung in einheitlich organischer Entwicklung, angefangen von dem Schäferspiele, von dem Pastorale, welches er im dreizehnten Jahre nach Anhören der Pastoralsymphonie von Beethoven auf dem Hintergrunde von Goethes „Laune des Verliebten" skizzierte, zu welchem er — wie er uns erzählt — „gar keine dichterischen Entwürfe machte, sondern Musik und Verse zugleich schrieb und so die Situationen ganz aus dem Musik- und Versemachen entstehen ließ." Daß er vorher und auch nachher bis zum Jahre 1848 Dichtungen entwarf, welche ihm für die musikalische Bearbeitung schließlich nicht geeignet erschienen, daß er Tragödien in griechischer Art und eine Tragödie nach dem Vorbilde Shakespeares, die er mit dreizehn Jahren vor diesem Pastorale-Stück schrieb, nachträglich noch in Musik setzte oder setzen wollte, zeigt nur, wie er als Knabe, als Jüngling und noch als gereifter Mann von dichterischen Stoffen gefesselt wurde, deren Ausarbeitung er dann sofort aufgab, sobald er gewahr wurde, daß Dichtung und Musik bei denselben nicht zu inniger Vermählung gelangen.

Das Theater war der natürliche Boden, auf welchem sich Wagner der Mitwelt künstlerisch mitteilen wollte. In seinen Adern rollte Theaterblut. Seine Vorfahren waren wohl nicht Musiker gewesen, aber für das Theater bestand in der Familie eine besondere Vorliebe, die auch zur dilettantischen Betätigung beim Vater, zur berufsmäßigen Ausübung bei einzelnen Geschwistern führte; und auch sein Stiefvater, der ihn nebst der Mutter von seinem zweiten bis zum achten Lebensjahre betreute, war Schauspieler, Theaterdichter und aus Liebhaberei Porträtmaler. „Trotz einer ernstwissenschaftlichen Erziehung war ich von frühester Jugend an in steter naher Berührung mit dem Theater" (VII, 95). Die literarischen Neigungen des Knaben wurden auch in der Familie gefördert. In einer Schrift seines Oheims Adolf Wagner vom Jahre 1826 („Theater und Publikum") treten die reformatorischen Tendenzen des Neffen wie im Schattenrisse hervor.

Der „zarte, blasse, von wilder Gespensterfurcht erfüllte" Knabe, der als zweijähriges Kind nach dem Tode seines Vaters von seiner Vaterstadt Leipzig nach Dresden gekommen war, von wo er als Vierzehnjähriger wieder nach Leipzig zurückkehrte, fand in diesen beiden Städten seiner sächsischen Heimat günstige Bedingungen für seine geistige Entwicklung; der Sinn für klassische Studien wurde geweckt, die Begeisterung für die Bühne fand Nahrung und Anregung.

Wenn er uns erzählt, daß er sich zu seinem einzigen Erzieher machte, so ist das nicht wörtlich zu nehmen. Autodidakt im höchsten Sinne des Wortes ist zwar jedes Genie; in unfaßbar schneller Weise eignet es sich das ihm Taugliche an und verarbeitet es in seiner Art. Schule und Lehre greifen nicht selten klärend und methodisch läuternd ein. Die wahre Lehrmeisterin ist dann immer die Schule des Lebens. Nicht nur die Lehre in Schule und Privatunterricht, den der Junge in Musiktheorie genoß, nachdem er den Versuch gemacht hatte, sich mittelst eines Buches den Fundamentalbaß selbst beizubringen, förderte ihn und half ihm auf die Beine; auch die wissenschaftliche Atmosphäre, in der er als

„studiosus musices“ der Leipziger Universität lebte, trug nicht wenig zu seiner Ausreifung bei, wenngleich er behauptet, daß er „von dieser Gelegenheit, sich zu bilden, so gut als gar nicht profitierte“.

Als ein Geist, der — wie Wagner selbst sagt — „nie zufrieden war und stets auf Neues sinnt“, stürzt er sich von einem zum andern; bald findet er Freude an dem Leben des deutschen Studenten, dessen Freiheitsideal ihn begeistert, bald fühlt er sich davon abgestoßen, denn „die fantastische Liederlichkeit des deutschen Studentenlebens war mir nach heftiger Ausschweifung bald zuwider geworden“. Bald sehen wir ihn in hellster Begeisterung für die französische Juli-Revolution („mit einem Schlage wurde ich Revolutionär“), dann tritt er in Verkehr mit dem „jungen Deutschland“, das den Liberalismus auf seine Fahne geschrieben hatte, demokratisch-revolutionäre Tendenzen verfolgte, den Glauben der Romantiker an die Berechtigung des historisch Gewordenen leugnete. Wenn Wagner auch manches Mal die herbsten Ausdrücke über deutsches Wesen und deutsche Kunst hinwarf, so bleibt er im Grunde seines Herzens immer der deutsche Patriot. Der Aufsatz über die deutsche Oper vom Jahre 1834, in welchem er die Begriffsverwirrung deutschtümelnder Musikkenner wenn nicht heilen, so doch in helles Licht setzen wollte und die wahre Oper von dem erwartet, der weder italienisch, noch französisch, noch aber deutsch schreibt, also nicht national, ist in einer Stimmung geschrieben, die er später selbst als frivol bezeichnet.

In dieser Schrift wirft er Weber vor, daß er nie den Gesang zu behandeln verstanden und eigentlich nur ein lyrisches Talent besessen habe. Nichtsdestoweniger sind gerade die Einflüsse, die sich von Weber auf den jungen Wagner geltend machten, mächtig und, man kann sagen, richtunggebend. Er erzählt uns noch in späterer Zeit, daß er die ersten Eindrücke von der Musik Webers erhalten habe, dessen Weisen ihn mit schwärmerischem Ernst erfüllten, dessen Persönlichkeit ihn faszinierte. Webers Einrichtung der deutschen Oper im Hoftheater zu Dresden ermöglichte Wagners

Erweckung für das Musikdrama. Webers Absicht ging auf die Verwirklichung eines „abgeschlossenen Kunstwerkes, wo alle Teile sich zum schönen Ganzen runden und einen“ („An die kunstliebenden Bewohner Dresdens“ 29. Januar 1817). Weber verlangte die Herstellung eines schönen Ensembles und Wahrheit des Ausdruckes. Neben Weber waren es die Romantiker E. T. A. Hoffmann, H. Heine und Immermann, aus deren Stoffen Wagner vorzüglich zur romantischen Dichtung geleitet wurde. Bis zum letzten Werke Wagners („Parsifal“) ist dies nachweisbar. »On revient toujours à ses premiers amours.«

Die Zeit seiner Irrungen und Wirrungen sollte noch lange nicht abgeschlossen sein. Von den Hauptleitsternen seiner Kunst, in der Musik: Beethoven und im Drama: Shakespeare (dem zuliebe er im dreizehnten Jahre englisch lernte, um seine Dichtungen in der Ursprache kennen zu lernen) und die antike griechische Tragödie (Äschylos und Sophokles) schaukelte er vom Ausgangspunkte seines operistischen Schaffens, von Weber zur französischen Schule, zu Auber, ja sogar zu Adam, zur italienischen, so zu Bellini, dessen Musik ihn 1837 zu dem Mahnruf veranlaßte: „Gesang, Gesang und abermals Gesang, ihr Deutschen! Gesang ist nun einmal die Sprache, in der sich der Mensch musikalisch mitteilt, und wenn diese nicht ebenso selbständig gehalten und gebildet wird, wie jede andere kultivierte Sprache es sein soll, so wird man euch nicht verstehen ... Betrachten wir die grenzenlose Unordnung, den Wirrwarr der Formen, des Periodenbaues und der Modulation so mancher neuerer deutscher Opernkomponisten, so möchten wir wohl wünschen, durch die stabile italienische Form diese krausen Knäuel in Ordnung zu bringen“. Er neigt sich in weiterer Folge zum französierten Italiener Bellini, fühlt sich „gehoben und veredelt“ durch das Studium von Méhuls „Josef in Ägypten“ (1838), nachdem er kurz vorher (1837) in einem Briefe an Meyerbeer erklärt hatte, daß, seit er in das eigentliche Leben und in die Praxis getreten, sich seine Ansichten über den gegenwärtigen Standpunkt der Musik und zumal der dramatischen bedeutend geändert hätten

und — fährt er fort — „soll ich es leugnen, daß gerade Ihre Werke es waren, die mir diese neue Richtung anzeigten? Es wäre hier jedenfalls sehr am unpassenden Orte, mich in ungeschickte Lobeserhebungen über Ihren Genius auszulassen; nur soviel, daß ich in Ihnen die Aufgabe des Deutschen vollkommen gelöst sah, der sich die Vorzüge der italienischen und französischen Schule zum Muster machte, um die Schöpfungen seines Genius universell zu machen". Es war der Zeitpunkt, wo Meyerbeer nach seiner italienischen Opernperiode, nach dem französischen »Robert le diable« (1831) die „Hugenotten" geschaffen hatte (1836). Es ist wohl trotz aller Gegenbehauptungen anzunehmen, daß gerade dieses Werk den vierundzwanzigjährigen Wagner zu solcher Huldigung veranlaßte; denn bei Wagners Wahrheitsliebe ist die Behauptung gewisser Wagneriten, als ob dies nur eine äußere Redensart gewesen sei, als eine Verleumdung am Geiste Wagners zu bezeichnen. Selbst später noch, als Wagner gegen die ganze Richtung der grand opéra Stellung nahm und ihre Effekte als „Ursachen ohne Wirkung" bezeichnete, fand er manch herrliches Wort über einzelne Stellen von Meyerbeers „Hugenotten".

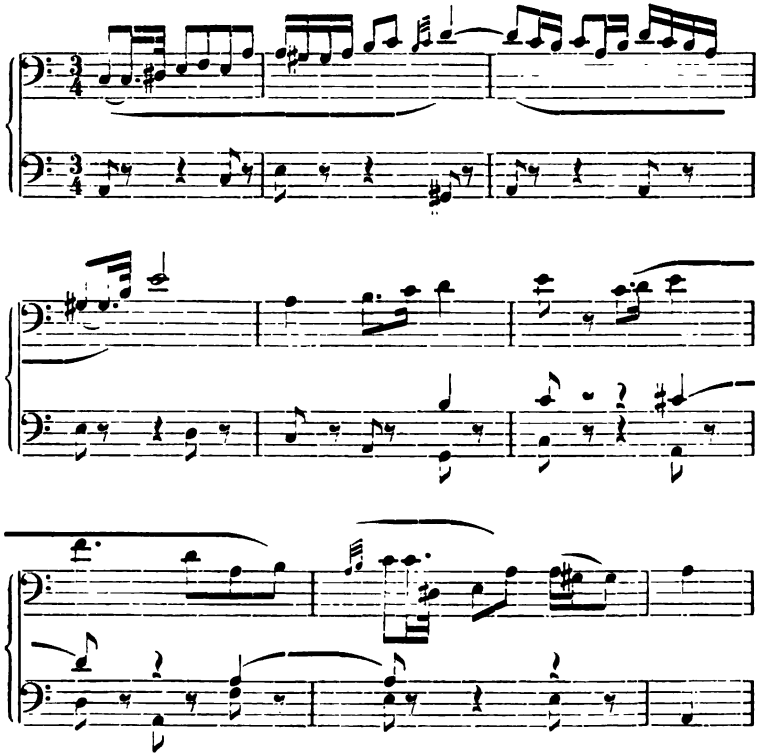
Jedes der dramatischen Produkte Wagners bis zum „Fliegenden Holländer", also der Werke, die er in der Zeit bis zu seinem neunundzwanzigsten Lebensjahre geschaffen, zeigt die direkte Beeinflussung eines oder des andern der genannten Meister. Am neunten Juni 1862 schreibt er an seine Freundin Wesendonk: „Ich entsinne mich noch, um mein dreißigstes Jahr herum, mich innerlich zweifelhaft befragt zu haben, ob ich denn wirklich das Zeug zu einer höchsten künstlerischen Individualität besäße: ich konnte in meinen Arbeiten immer noch Einfluß und Nachahmung verspüren und wagte nur beklommen auf meine fernere Entwicklung, als durchaus originell Schaffender zu blicken" (M. W. 305). Noch hatte er nicht die Vermittlung und Verbindung der Beethovenschen Musik mit der Oper gefunden, wie sie ihm vorschwebte. Der Einfluß der Kunst Beethovens zeigt sich bei Wagner vorläufig in einzelnen Instrumentalwerken.

Die Symphonien Beethovens hatte Wagner im Gewandhaus kennen gelernt; er beschreibt ihren Eindruck in der Novelle „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven", in der er den jungen Musiker sagen läßt: „Ich weiß nicht recht, wozu man mich eigentlich bestimmt hatte, nur entsinne ich mich, daß ich eines Abends eine Beethovenische Symphonie aufführen hörte, krank wurde und als ich wieder genesen, Musiker geworden war. Aus diesem Umstande mag es wohl kommen, daß, wenn ich mit der Zeit auch wohl andere schöne Musik kennen lernte, ich doch Beethoven vor allem liebte, verehrte und anbetete". Daß auch in den ersten Orchesterwerken Wagners der Einfluß Beethovens nicht rein zur Geltung kam, erfahren wir aus Schilderungen von Zeitgenossen, die den Aufführungen beiwohnten, und soweit die Partituren erhalten sind, erfahren wir es auch aus diesen. So erzählt uns Heinrich Dorn, daß eine der vielen Ouvertüren, welche Wagner schuf, — in der Zeit von 1830 bis 1840 schrieb er 7 Ouvertüren und 2 Symphonien, von denen die zweite Fragment blieb — die Ouvertüre »Rule Britannia« vom Jahre 1836/37 Beethovenisch gewesen sei, „große, schöne Gedanken, kühne rhythmische Abschnitte, die Melodie weniger vorherrschend, die Länge fast ermüdend, dabei aber das Außenwerk hochmodern, fast belliniſch, so in der Beifügung zweier Klapptrompeten, deren Stimmen 14½ eng geschriebene Seiten ausfüllen, daneben alle übrigen Spektakel- und Reizmittel. Die Verbindung des Ganzen war mißlungen und bot den Eindruck eines Hegelianers im Heineschen Stile. Während die Füße in Beethovenischen Werken wurzelten, schlug das jugendliche Herz in ungestümer Wallung bald hier-, bald dorthin und der Kopf perpendikelte zwischen den Doppel-B Bach und Bellini."

In Beethovenischen Konturen ist auch die Konzert-Ouvertüre mit Fuge in C vom Jahre 1831 gehalten. Die Formen von Beethovens zweiter Symphonie waren das Vorbild von Wagners erster Symphonie in C dur aus dem Jahre 1833, in der einzelne Themen an Mozart gemahnen, andere Züge an Weber, an letzteren besonders die orchestrale Färbung. Den zweiten Satz (Andante)

ſieht Wagner als Beleg an, wie weit er es damals im Ausdrucke des Elegiſchen gebracht habe; er ſteht darin auf dem Boden der jungen Romantiker der Orcheſtermuſik.

II. Andante ma non troppo, un poco maestoso.



Eigentümliche Effekte weiſen auf den ſpäteren Wagner, ſo ein von Klarinetten und Fagotten piano vorgetragener Eintritt des As moll-Dreiklanges in Anſchluß an den unmittelbar vorangegangenen Dominant-Septakkord von C dur des ganzen Orcheſters. Von den ſkurrilen Einfällen in einzelnen der früheren Werke iſt er in der Folge abgekommen. Am tollſten, am abenteuerlichſten war die Ouvertüre in B dur ($^{6}_{8}$), welche drei Jahre vorher (1830) ent-

ſtanden war und im Theater als Zwiſchenakts-Muſik geſpielt worden iſt. Dorn erzählt darüber: „Die kleine, in Oktavformat zierlich mit drei verſchiedenen Tinten und in drei Abteilungen für die Saiten-, Holzblas- und Blechinſtrumente gegliederte Partitur ſteht mir noch ganz deutlich vor Augen. Sie barg in ſich bereits all die Keime der großen Effekte, die ſpäter die ganze muſikaliſche Welt in Aufregung verſetzen ſollten“. Wagner hatte zur Überſicht die Streicher rot, die Holzbläſer grün und das Blech ſchwarz geſchrieben. Er bezeichnete ſpäter dieſes Werk als den Kulminationspunkt ſeiner damaligen Unſinnigkeit. Beethovens neunte Symphonie ſollte eine Pleyeliſche Sonate gegen dieſe wunderbar komponierte Ouvertüre ſein. „Bei der Aufführung ſchadete mir beſonders ein durch die ganze Ouvertüre regelmäßig alle vier Takte wiederkehrender Paukenſchlag im ff. Das Publikum ging aus anfängiger Verwunderung über die Hartnäckigkeit des Paukenſchlägers in unverhohlenen Unwillen, dann aber in eine mich tief betrübende Heiterkeit über. Dieſe erſte Aufführung eines von mir komponierten Stückes hinterließ auf mich einen großen Eindruck.“ Der Eindruck war ſo groß, daß Wagner unmittelbar darauf Klavierkompoſitionen ſchrieb, die äußerſt zahm waren, ſolide Schularbeiten, in denen kein Zug wagneriſch iſt, ſo eine Sonate, eine vierhändige Polonäſe. Ihre Entſtehung hängt wohl auch mit dem theoretiſchen Unterrichte zuſammen, den Wagner damals bei dem Kantor Theodor Weinlig erhalten hatte. In dieſen Stücken ſuchte er ſich — wie er ſagt — vom Schwulſte loszumachen.

So ſehen wir Wagner zwiſchen Extremen wandeln und ſchaffen, wie er ſelbſt von ſich ſagt, „ich kann nur in Extremen leben“. In den künſtleriſchen Werken ſeiner Reifezeit ſollten ſie zum Ausgleiche gelangen, als Schriftſteller ſollte ihm dies verſagt bleiben. Es iſt das Vorrecht der Jugend, im beſonderen der Kunſtjünger, in ihrer temporären Begeiſterung für das eine oder das andere, für eine oder die andere Richtung ganz aufzugehen. In der Tonkunſt iſt die Aufgabe für den Jünger eine beſonders ſchwierige. Die Jugendwerke der Dichter ſind viel prägnanter als die der Muſiker;

denn — sagt Wagner mit Recht — „die Tonkunst ist eben eine wahrhaft künstliche Kunst, die nach ihrem Formenwesen zu erlernen und in welcher bewußte Meisterschaft, d. h. Fähigkeit zu deutlichem Ausdruck eigenster Empfindung, erst durch volle Aneignung einer neuen Sprache zu gewinnen ist, während der Dichter, was er wahrhaftig erschaut, sofort deutlich in seiner Muttersprache ausdrücken kann. Wenn der Musikjünger genügende Zeit in vermeintlicher melodischer Produktion gefaselt hat, beängstigt und beschämt es ihn wohl endlich, gewahr zu werden, daß er eben nur seinen Lieblingsvorbildern bisher nachlallte: ihn verlangt es nach Selbständigkeit, und diese gewinnt er sich nur durch erlangte Meisterschaft in der Beherrschung der Form“ (X, 313).

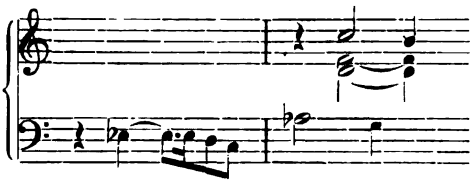
Dieser Ausspruch Wagners kann auch auf Texte seiner dramatischen Jugendwerke angewendet werden. Es ist eine Übertreibung zu behaupten, daß Wagner in den Jugendwerken sprachlich Vollendetes hervorgebracht habe. Seine große Befähigung und Anlage für die Sprache wurde durch die notwendigen Rücksichten auf die musikalische Behandlung nicht selten gebunden. Man könnte sagen, daß einzig in „Parsifal“ die Sprache für sich zu ihrem vollen Rechte gelangt ist. Geradezu ein Wunder! Denn in „Parsifal“ und „Lohengrin“, wie in den „Meistersingern“ kommen Text und Weise zu gleicher Geltung. In der Überleitung des Sprachlichen zum Musikalischen hat Wagner die Textworte in einigen Fällen zum Sinnlosen geführt (was wohl zu unterscheiden ist vom Unsinnigen), zur Ableitung des Begrifflichen in die reine Gefühlsmitteilung. Bei der Erörterung dieses Themas soll speziell bei „Tristan und Isolde“ noch einiges zur Begründung dieser Behauptung gesagt werden.

Solche Unsinnigkeiten, wie Wagners Ouvertüre in B dur (vgl. S. 28), hatte wohl keiner der klassischen Tonsetzer in der Jugend begangen. Übertreibungen, Schnurren, Extravaganzen, Bizarrerien waren bei den jungen Romantikern nicht selten. Der Zug zur Übertreibung, zum Überschwange war den jungen Romantikern eigen. Man denke nur an die endlos langen Klavier- und Gesangsstücke

der Schubertischen Jugendzeit. In der Instrumentalmusik bekam bei Wagner eine maßvolle Haltung die Oberhand; er bezeichnete sich selbst später als Konservativen in der Instrumentalmusik. Seine dramatischen Versuche sind mit Ausnahme seiner ersten Tragödie frei von solchen Willkürlichkeiten. Das Extreme in ihnen besteht darin, daß er sich von den sich gerade geltend machenden Einflüssen bis ins Extreme leiten läßt.

Die erste Oper, von der uns Fragmente erhalten sind, „Die Hochzeit", die er mit neunzehn Jahren schrieb, zeigt dies deutlich in der stofflichen Verwendung der Romantik. „Ein wahnsinniger Liebhaber erklimmt das Fenster zum Schlafzimmer seiner Angebeteten, die die Braut seines Freundes ist. Sie erwartet ihren Bräutigam, ringt mit dem Eindringling und stürzt ihn in den Hof hinab, wo er zerschmettert seinen Geist aufgibt. Bei der Totenfeier sinkt die Braut mit einem Schrei entseelt über die Leiche." — Der Stoff ist Immermanns „Cardenio und Celinde" (1824/25) entnommen, in eigenartiger Weise umgebildet; er ist demjenigen von Heines „William Ratcliff" verwandt. Des Romantikers Immermann Einflüsse machten sich auch in weiterer Folge in Werken Wagners geltend, so zeigen sich die Spuren von Immermanns „Friedrich II." und „Merlin" in der nicht komponierten Dichtung Wagners „Die Sarazenin" (1841/43), im „Lohengrin" und „Parsifal". Mit Recht hebt der Literarhistoriker Muncker hervor, daß der „Grundcharakter des gesamten dramatischen Schaffens Wagners schon in der ‚Hochzeit' hervortritt, so die eigenartig selbständige Verbindung einzelner Züge, die aus älteren Dichtungen oder Sagen entnommen sind, die künstlerische Ausgestaltung und Vertiefung der Handlung nach strengen Gesetzen des Dramas; hier in der „Hochzeit" andeutungsweise die Erfüllung des Ganzen mit einem neuen, sittlich und geistig wertvollen Gehalt." Gegenüber dem Drama Immermanns sind in der Oper Wagners die Vorgänge und Handlungen dicht aneinandergedrängt. Die Einheit der Handlung wird möglichst gewahrt, wie dies denn auch im „Fliegenden Holländer", „Lohengrin", den vier Teilen des „Ring

der Nibelungen", den „Meiſterſingern" ohne Engherzigkeit beobachtet wird. Die Gefühlsmomente dienen zur Verwendung der üblichen geſchloſſenen Opernformen. Einige muſikaliſche Phraſen verraten die dramatiſche Begabung des Kunſtjüngers. Die Wiederholung eines Motives an verſchiedenen Orten, wie dies gelegentlich auch in Werken der Zeitgenoſſen geſchieht, zeigt bei Wagner den Drang nach motiviſcher Verbindung einzelner Muſikſtücke, die in der Folge ſyſtematiſch ausgeſtaltet werden ſollte.



In der Orcheſtration zeigt ſich eine Begehrlichkeit, die über das klaſſiſche Normalmaß hinausgeht und auch die Zugehörigkeit zu den Romantikern erkennen läßt; Wagner verlangt ſchon vier Hörner und drei Poſaunen.

IV.

Einem andern Gebiete der Romantik gehört der Stoff zu Wagners nächster Oper, zu den „Feen“ vom Jahre 1833 an; ihr Text ist nach einer favola teatrale tragicomica »La donna serpente« des Venezianers Gozzi gearbeitet. Carlo Gozzi, 1722—1806, der Schöpfer der »fiabe drammatiche« (dramatischen Märchen), war nicht nur von den Klassikern wie Goethe und Schiller anerkannt (Schiller bearbeitete »Re Turandote« für die deutsche Bühne), sondern auch der Romantiker E. T. A. Hoffmann empfahl in einer Novelle der „Serapionsbrüder“ den Komponisten die Werke Gozzis als gute Opernstoffe.

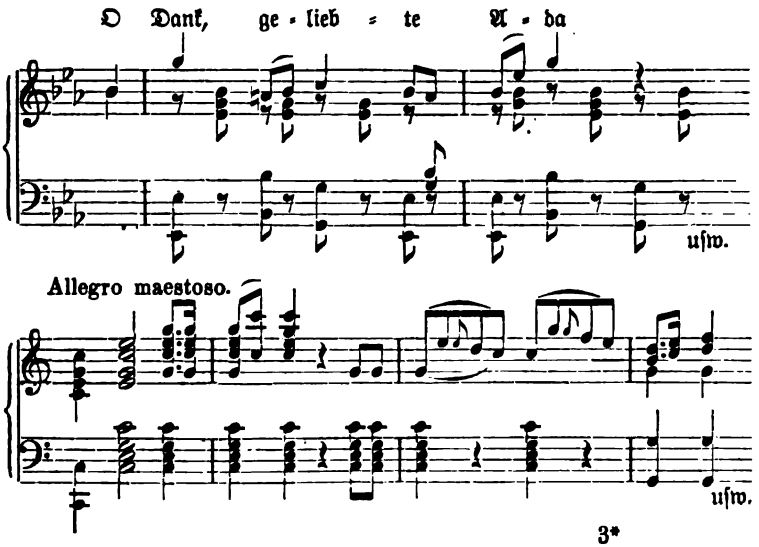
Der Inhalt ist folgender: „Eine Fee, die für den Besitz eines geliebten Mannes der Unsterblichkeit entsagt, kann die Sterblichkeit nur durch die Erfüllung harter Bedingungen gewinnen, deren Nichtlösung von seiten ihres irdischen Geliebten sie mit dem härtesten Lose bedroht; der Geliebte unterliegt der Prüfung, die darin bestand, daß er die Fee, möge sie sich ihm (in gezwungener Vorstellung) auch noch so bös und grausam zeigen, nicht ungläubig verstieße. Im Gozzischen Märchen wird die Fee nun in eine Schlange verwandelt. Der reuige Geliebte entzaubert sie dadurch, daß er die Schlange küßt; so gewinnt er sie zum Weibe. Ich änderte diesen Schluß dahin, daß die in einen Stein verwandelte Fee durch des Geliebten sehnsüchtigen Gesang entzaubert und dieser Geliebte dafür vom Feenkönig — nicht mit der Gewonnenen in sein Land entlassen —, sondern mit ihr in die unsterbliche Wonne der Feenwelt selbst aufgenommen wird“ (IV, 252).

So erzählt Wagner den Inhalt, der hier viel konzentrierter ist,

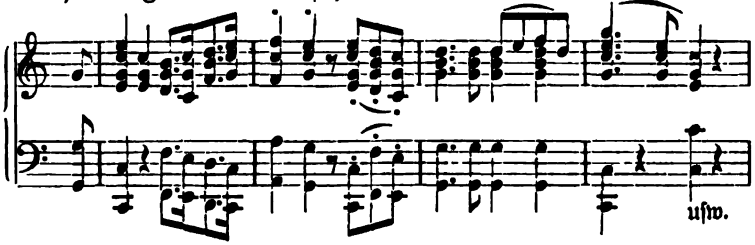
als er im Libretto erscheint. Wäre der Text so zusammengezogen, dann entspräche er den dramaturgischen Anforderungen einer Oper; in der Wagnerischen Bearbeitung ersticken die vielen Nebenpersonen, die Häufung episodischer Gestalten, den Kern. Das Personenverzeichnis verlangt nicht weniger als fünf Soprane, drei Tenore (ein Buffo-Tenor), ein Bariton, vier Bässe (ein Buffo). Manche dichterischen Züge weisen auf den Wagner der Zukunft: so vorerst, daß der Geliebte mit der Gewonnenen in die unsterbliche Welt der Feenwelt aufgenommen wird; dann, daß wahre, echte Liebe unbedingtes Vertrauen verdient; ferner folgendes: Die Fee Ada verlangt von Arindal, daß, eh' sie ganz sein eigen werde, er sie vor allem noch acht Jahre lang nicht fragen dürfe, wer sie sei (wir kennen dieses dramatische Hauptmotiv aus dem „Lohengrin"), und endlich die Umänderung der Schlange bei Gozzi in einen Stein und seine Entzauberung durch die Musik, durch die Macht der Liebe; Musik und Liebe sind hier ineinander geschoben — wie Wagner später sagt — „ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen als in der Liebe." Auch persönliche Züge Wagners kommen hier zu künstlerischem Ausdrucke, wie seine Tierliebe und das Mitleid, welches dann im „Parsifal" zum Hauptmotiv der Handlung wird. Was Wagner selbständig zu der Vorlage noch hinzufügt, ist zum Teil aus der Theaterküche Shakespeares, zum Teil aus Glucks „Alceste" und „Orfeo", Mozarts „Zauberflöte" (die komische Episode zwischen dem Pärchen Drolla und Gernot à la Papageno-Papagena) entnommen.

Der Grundzug ist der des Wunderbaren in der Romantik, verwandt mit „Undine" und „Melusine", eine umgekehrte Fabel des „Hans Heiling", der im gleichen Jahre (1833) erschien. Von Marschner waren vorangegangen: Der „Vampyr" (1828), „Templer und Jüdin" (1829). Auf Marschnerischem und Weberischem Grunde steht denn auch die Musik. Wie sehr sich Wagner dem Marschnerischen Stile zu assimilieren vermochte, ersieht man aus einem von Wagner für seinen Bruder Adolf im September 1833 zu einer Arie des Aubry im „Vampyr" komponierten Allegro, das in

Würzburg häufig aufgeführt wurde. Der künſtleriſche Wert der Muſik der „Feen“ ſteht trotz einzelner genialer Züge weit zurück hinter Weber und Marſchner. Es iſt daher vollkommen begreiflich, daß Wagners „Feen“ bei ſeinen Lebzeiten nicht zur Aufführung gelangten: zur Zeit der Kompoſition wegen der Minderwertigkeit der Muſik gegenüber der von Weber und Marſchner; und als Wagner die Aufführung leicht hätte durchſetzen können, kam es nicht dazu, weil er es nicht wollte. Es wäre denkbar, daß bei der heute beſtehenden Wagneromanie die Werke Webers und Marſchners allmählich in den Hintergrund gedrängt, im Laufe der Zeit ganz verſchwänden. Wenn etwa nach hundert Jahren die „Feen“ vor einem Publikum aufgeführt würden, das Weber und Marſchner nicht kennt, dann könnten möglicherweiſe dieſem die „Feen“ als vollgültiges Zeugnis der erſten romantiſchen Schule erſcheinen; für die Kenner ſind die „Feen“ nur ein ſchwacher Abguß der Hauptwerke dieſer Schule, eine Scholarenleiſtung. Vielfach eine bloße Verwäſſerung der Weberiſchen Melodik, entbehren die Weiſen jener Urſprünglichkeit und Friſche, wie ſie Webers Muſik eigen iſt.

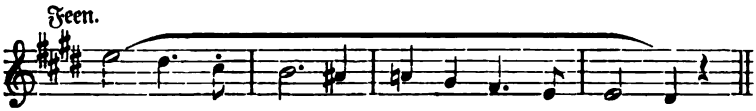


Chor der Feen und der Gefährten.

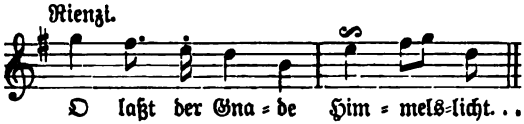


Obzwar die Ouvertüre die wichtigsten Themen und Motive der Oper enthält, und sich auch darin an Weber und Marschner anschließt, so bietet sie doch kein poetisches Gesamtbild. Die melodische Haltung steht unter Webers Vorbild, ist äußerlich übersichtlich, innerlich wenig verbunden. Der junge Musikdramatiker zeigt seine Selbständigkeit in einzelnen Begleitungsfiguren, Ritornellen, einem Ensemble für Vokalstimmen, in der dramatischen Steigerung bei der Verstoßung Adas und in der Wahnsinnsszene Arindals. Eine Phrase aus den „Feen" gleitet in verschiedenen Wandlungen in die nachfolgenden Opern über:

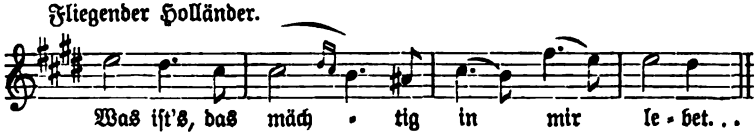
Feen.



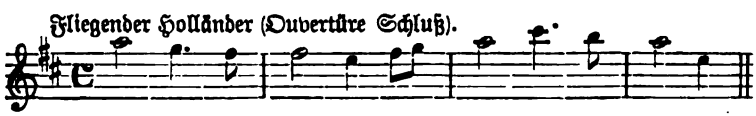
Rienzi.

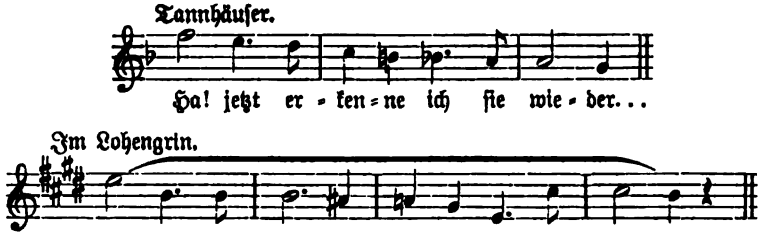


Fliegender Holländer.



Fliegender Holländer (Ouvertüre Schluß).



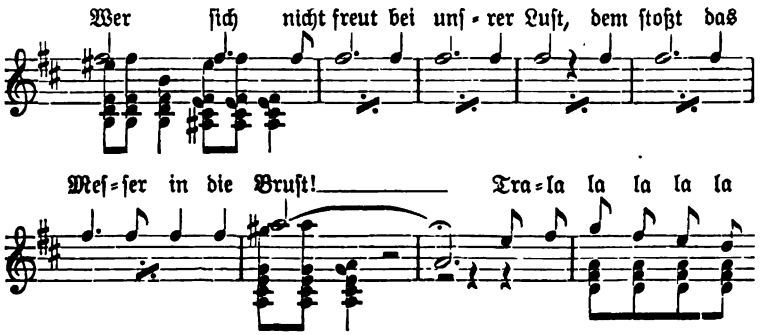


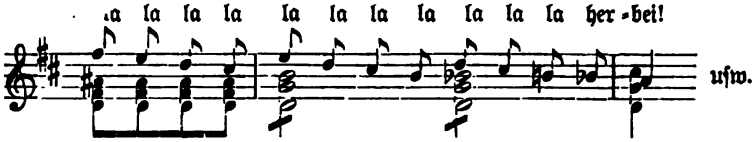
Der künſtleriſche Ernſt, der aus dem Ganzen ſpricht, wird durch das Hereinleuchten einiger Beethovenſchen Klänge gehoben.

Auf den erſten Blick erſcheint es befremdend, wie Wagner von den „Feen“ den Sprung zum „Liebesverbot“, große komiſche Oper in zwei Akten, machen konnte. Dort — wie er ſelbſt ſagt — „heiliger Ernſt meines urſprünglichen Empfindungsweſens, hier eine kecke Neigung zu wildem ſinnlichen Ungeſtüm, zu einer trotzigen Freudigkeit.“ In Wirklichkeit ſind dieſe Antinomien im tiefſten Weſen des Künſtlers, oder wir können allgemein ſagen, eines jeden großen Künſtlers begründet. Hier begegnen wir dieſer Erſcheinung bei dem jungen Wagner auf einer niedrigen Stufe der Entwicklung. Wir können ſie in jedem der folgenden Werke in mehr oder weniger greifbarer Gegenüberſtellung der Gegenſätze beobachten. In verklärter, hochvollendeter Art tritt ſie nach dem langen künſtleriſchen Werdeprozeß in Wagners letztem Werke „Parſifal“ auf.

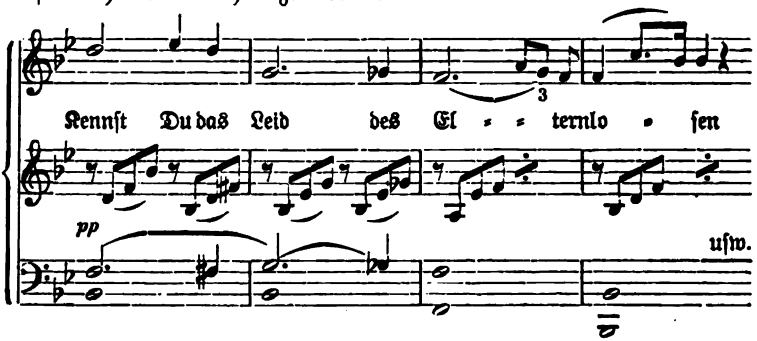
Das Libretto des „Liebesverbot“ war 1834 nach Shakeſpeares »Measure for measure«, „Maß für Maß“, eigentlich „Gleiches mit Gleichem“ geſchrieben; die Muſik (1835—36 komponiert) ſteht unter dem Einfluß Aubers, beſonders der „Stummen von Portici“ (1828) und Bellinis „Norma“ (1831). Nicht ſo ſehr als Dichter wie als Muſiker war er in dieſem Werke ſeinen Vorbildern in extremer Weiſe gefolgt. In Shakeſpeares Stück war es Iſabella, die ihn begeiſterte: „Sie, die als Novize aus dem Kloſter ſchreitet, um von einem hartherzigen Statthalter Gnade für ihren Bruder zu erflehen, der wegen des Verbrechens eines verbotenen, und dennoch von der Natur geſegneten Liebesbundes mit einem Mädchen, nach einem drakoniſchen Geſetze zum Tode verurteilt iſt.

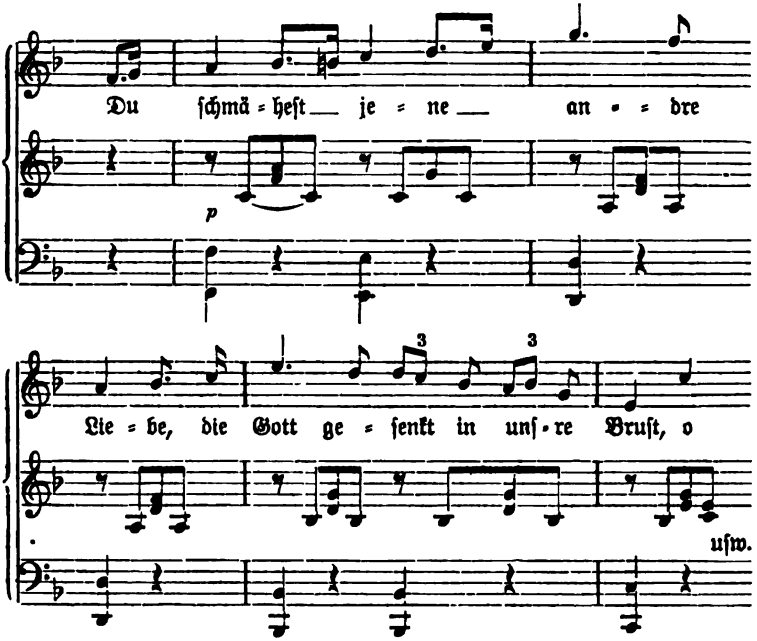
Isabellas keusche Seele findet vor dem kalten Richter so triftige Gründe zur Entschuldigung des verhandelten Verbrechens, ihr gesteigertes Gefühl weiß diese Gründe mit so hinreißender Wärme vorzutragen, daß der strenge Sittenwahrer selbst von leidenschaftlicher Liebe zu dem herrlichen Weibe erfaßt wird. Diese plötzlich entflammte Leidenschaft äußert sich dahin, daß er die Begnadigung des Bruders um den Preis der Liebesgewährung von seiten der schönen Schwester verheißt. Empört durch diesen Antrag greift Isabella zur List, um den Heuchler zu entlarven und den Bruder zu retten. Der Statthalter, dem sie mit Verstellung zu gewähren versprochen hat, findet dennoch für gut, seine Begnadigungsverheißung nicht zu halten, um vor einer erlaubten Neigung sein strenges richterliches Gewissen nicht aufzuopfern. — Shakespeare schlichtet die entstandenen Konflikte durch die öffentliche Zurückkunft des, bis dahin im verborgenen beobachtenden Fürsten: seine Entscheidung ist eine ernste und begründet sich auf das „Maß für Maß" des Richters. Ich dagegen löste den Knoten ohne den Fürsten durch eine Revolution. Den Schauplatz hatte ich aus dem fabelhaften Wien nach der Hauptstadt des glühenden Siziliens verlegt, um die südliche Menschenhitze als helfendes Element verwenden zu können. Vom Statthalter, einem puritanischen Deutschen, ließ ich auch den bevorstehenden Karneval verbieten; ein verwegener junger Mann, der sich in Isabella verliebt, reizt das Volk auf, die Masken anzulegen und das Eisen bereit zu halten:





Der Statthalter, von Isabella vermocht, selbst maskiert zum Stelldichein zu kommen, wird entdeckt, entlarvt und verhöhnt — der Bruder noch zur rechten Zeit vor der vorbereiteten Hinrichtung gewaltsam befreit; Isabella entsagt dem Kloster-Noviziat und reicht jenem wilden Karnevalfreunde die Hand: in voller Maskenprozession schreitet alles dem heimkehrenden Fürsten entgegen, von dem man voraussetzt, daß er nicht so verrückt wie der Statthalter sei" (IV, 254). Die Grundauffassung des Dramas liegt bei Wagner in der Verherrlichung der freien Sinnlichkeit, der „Emanzipation des Fleisches", wie sie dem jungen Deutschland vorschwebte und der Zurückweisung puritanischer Heuchelei. Der Heuchler wird durch die sich rächende Liebe allein zur Strafe gezogen. Der Kernpunkt der Handlung Shakespeares, das Gerechtigkeitsgefühl des Herzogs, wird bei Wagner in leidenschaftliche Liebe übergeleitet, die dann später im „Tannhäuser" künstlerisch verklärt wird. Diesem Grundzuge der Oper entsprechend, ist auch die Musik von südländischem Geiste erfüllt. Von Weber abgewandt, kehrt Wagner bei Italienern und Franzosen ein, ohne irgend — soweit wir aus den erhaltenen Stücken urteilen können — die ursprüngliche, melodische Kraft und die innere Verbindung in den Formen der besten Meister dieser Schulen erreichen zu können.





Es iſt alſo auch hier begreiflich, daß die Oper, nachdem ſie nach ihrer erſten Aufführung in Magdeburg, am 29. März 1836, unter dem Titel „Die Novize von Palermo“ aus äußeren, zufälligen Gründen zurückgeſtellt war, eben aus inneren Gründen nicht wieder aufgenommen wurde, da ſie mit ähnlichen Werken der Schulen und Meiſter, deren Muſik Wagner nacheiferte, nicht konkurrieren konnte. Als ſie im Herbſt 1839 in Paris im théatre de la Renaissance zur Aufführung gelangen ſollte, machte das Theater Bankerott; damit war die letzte Ausſicht zur Aufführung benommen.

Die Gründe zur Erklärung des merkwürdigen Sprunges von den „Feen“ zum „Liebesverbot“ liegen nicht allein in der dem Wagneriſchen Charakter entſprechenden, temporären extremen Begeiſterung für einen oder den andern Meiſter, für eine oder die andere Schule, in dem Hervorbrechen der Antinomien, wie wir

dies erwähnten, sondern auch in Eigenschaften des jungen Künstlers, die wir kurz zu erörtern haben: vor allem in einer Neigung zu künstlerischer Aussprache von Lebensgenuß, die einen Grundzug seines Wesens, seines Naturells bildeten; dieser wurde damals durch den Einfluß einzelner Romantiker und durch die Lektüre von Heinses „Ardinghello" besonders begünstigt und zur Sinnenlust gesteigert. Aufgeregte Sinnenlust paarte sich damals in der romantischen Literatur nicht selten mit Frömmeln und Bigotterie, wie bei Tieck; schon Goethe spottet über das „Sternbaldisieren". In manchen Werken Wagners gelangt die Sinnenlust zum Ausdrucke, in keinem so unverhüllt und ungeklärt, wie in dem „Liebesverbot"; sie erhebt sich da nicht zu freudiger Erfassung, wie in manchem Werke der Folgezeit, sondern bleibt im Rohen, Unausgeglichenen stecken. Daß Wagner die Handlung von Wien nach dem Süden verlegte, hängt mit der Heinseschen Schilderung der Sinnlichkeit in Kunst und Leben zusammen, die in so glühenden Farben gehalten ist, wie sie nicht dem Norden, sondern dem Süden eigen sind. In diese südliche Atmosphäre ist auch die Musik eingefaßt.

Leichtigkeit der Behandlung in Stoff und Musik erschien damals dem jungen Künstler als Rätsel der Wirkung. Dies dünkte ihn in der schwerflüssigen deutschen Musik zu erreichen unmöglich. Er wollte Theatererfolge erzielen und hatte erfahren, welche Mittel hierzu geeignet seien. Er hatte die Theaterpraxis kennen gelernt und wollte die dabei gewonnenen Erfahrungen verwerten; von Kindheit auf mit Schauspiel und Bühne vertraut, war er seit 1833 in die Laufbahn eines Berufsmusikers und Kapellmeisters getreten, um seine seit frühester Jugend ausgebildeten Fähigkeiten zu betätigen und um sich eine Existenz zu schaffen. Von Würzburg kam er 1834 nach Magdeburg, dem sich dann 1836 Königsberg und 1837 Riga anschlossen. Vom Chor-Korrepetitor hatte er sich zum Kapellmeister aufgeschwungen. Da zeigte sich die Energie seiner Tätigkeit in neuem Lichte. Mit peinlicher Sorgfalt waltete er seines Amtes; solche Kapellmeister und gar solche Direktoren sind recht unbequem. Manche Klage hören wir darüber — es gab

damals eben solche Unverständige wie heute. Sein Direktor in Riga, Holtei, klagt über die stundenlangen, endlosen Proben, über das minuziöse Einstudieren Wagners, dem nichts recht sei, nichts gut genug, keine Nuance fein genug. Wo Wagner Exaktheit bei Aufführungen wahrnahm, da war seines Beifalls kein Ende; er lernte überall. In Berlin imponierten ihm 1836 die genauen Bühnen-Evolutionen unter Spontinis Leitung; in Paris, als er bald danach das Orchester des conservatoire de musique unter Habeneck hörte, fiel es ihm, wie er sagt, wie Schuppen von den Augen, was auf den Vortrag ankäme und er verstand sogleich, worin das Geheimnis der glücklichen Lösung der Aufgabe läge.

Die richtige Erkenntnis des dramatischen Vortrages bei Bühnenstücken hatte ihn eine Frau gelehrt, eine der größten dramatischen Sängerinnen, deren Kunst bestimmend wurde auf Wagners Schaffen. Gerade bevor er das Liebesverbot schrieb, lernte er Wilhelmine Schröder-Devrient kennen. Dieser genialen Frau setzte Wagner in seinen Schriften ein literarisches Denkmal. „In höchstem Grade bestimmend hatten schon in früherer Jugend die Kunstleistungen einer dramatischen Sängerin von — für mich — ganz unübertroffenem Werte, der Schröder-Devrient, auf mich gewirkt . . . . Das ganz unvergleichliche dramatische Talent dieser Frau, die ganz unnachahmliche Harmonie und die individuelle Charakteristik ihrer Darstellungen, die ich wirklich mit leibhaftigen Augen und Ohren wahrnahm, erfüllten mich mit einem für meine ganze künstlerische Richtung entscheidenden Zauber. Die Möglichkeit solcher Leistungen hatte sich mir erschlossen, und sie im Auge, bildete sich in mir eine gesetzmäßige Anforderung nicht nur für die musikalisch-dramatische Darstellung, sondern auch für die dichterisch-musikalische Konzeption eines Kunstwerkes aus, dem ich kaum noch den Namen ‚Oper' geben mochte" (VII, 97, „Zukunftsmusik"). „Die entfernteste Berührung mit dieser außerordentlichen Frau traf mich elektrisch: noch lange Zeit, bis selbst auf den heutigen Tag (1851) sah, hörte und fühlte ich sie, wenn mich der Drang zu künstlerischem Gestalten belebte" (IV, 254). Und wo hatte er ihre Kunst kennen und be-

wundern gelernt? In Bellinis „Romeo“; den Eindruck der Darstellung dieser Rolle, meint Wagner, hätte selbst der beste Schauspieler in Shakespeares Stück nicht erreichen können. Warum? Weil hier das Element fehlt, welches für die dramatische Gestaltung bestimmend war: die Musik. So möchte Wagner seine Dramen „als ersichtlich gewordene Taten der Musik bezeichnet wissen.“ Unter dem Einflusse dieser wunderbaren Frau bildete sich in ihm „eine gesetzmäßige Anforderung nicht nur für die musikalisch-dramatische Darstellung, sondern auch für die dichterisch-musikalische Konzeption eines Kunstwerkes überhaupt.“ Die Wahrhaftigkeit ihres Spieles, welches sich immer als Spiel gab im befriedigenden Bewußtsein desselben, welches dem „genialen Mimen das kindliche Wesen verleiht, durch das er sich so liebenswürdig sowohl vor seinen unbegabten Genossen als vor seiner ganzen Mitwelt auszeichnet“ (sollte wohl heißen: unterscheidet) — diese Wahrhaftigkeit erschien auch ihm „als eine unerläßliche Bedingung alles künstlerischen Wesens, wie nicht minder alles Wertes eines guten Charakters“. Ja, der Vortrag dieser Sängerin war auch — wie er sagt — seine beste Anleitung in betreff des Tempos und des Vortrages Beethovenischer Musik. Und wodurch wirkte sie? Durch den Zauber ihrer Stimme? Nein. Wagner sagt: „Sie hatte gar keine Stimme: aber sie wußte so schön mit ihrem Atem umzugehn und eine wahrhaftige, weibliche Seele durch ihn so wunderbar tönend ausströmen zu lassen, daß man dabei weder an Singen, noch an Stimme dachte“.

Diese Vorstellung sowie anderweitig gewonnene Eindrücke („für den Charakter meines dramatisch-musikalischen Ideals hatte ich in den seltenen einzelnen Leistungen genialer Künste einen realen Anhalt gewonnen“ sagt er im allgemeinen VII, 99) bestimmten ihn wohl auch zu mancher Ausdrucksweise, welche sich von der Schönheit des Gesanges weit entfernt, welche Charaktere ermöglicht, bei denen der gesangliche Vortrag geradezu das Häßliche streift, wie in der Rolle des Mime. Hier kommen Wahrhaftigkeit des Ausdrucks und das Charakteristische zu ihrer maßgebenden Stellung in

Wagners Kunstwerk. Die elementare Wirkung der Darstellung tritt in den Vordergrund und drängt das Gesangliche in den Hintergrund. Der Mimiker behält das Vorrecht, sowie Wagner im allgemeinen sagt: (Kunstwerk der Zukunft) „Der Darsteller erhebt sich zum künstlerischen Gesetzgeber der Genossenschaft (er meint dabei die Genossenschaft der Künstler), um wieder in ihr aufzugehn". In seiner extremen Begeisterung geht Wagner sogar so weit, daß er in einem Briefe an Liszt erklärt, „nur der Darsteller ist der eigentliche, wahre Künstler . . . . ich wäre zehnmal glücklicher, wenn ich dramatischer Darsteller statt dramatischer Dichter und Komponist wäre".

Im Zusammenhange mit diesem Ideenkreise wäre gleich jetzt hervorzuheben, daß Wagners ganzes musikalisches Drama durch die Mimik des Schauspielers mitbestimmt wird, seine Ausgestaltung erfährt durch die Rücksichtnahme auf eine möglichst greifbare Erfassung des Schauspieles; Wagner vermochte sich „vermöge der Intuition gänzlich in die Natur des Mimen zu versetzen," jedoch fügt er einschränkend hinzu „nur für den Zustand, in welchen der Schauspieler bei der Darstellung durch seine geglückte Selbstentäußerung geriet . . ." Er sieht den mimischen Trieb zunächst nur als „dämonischen Hang zur Selbstentäußerung an" — dies sei der Fokus des wunderbarsten Gebildes der Kunst. Dazu müsse nun bei den höchsten Kunstschöpfungen des menschlichen Geistes — Wagner meint da das musikalische Drama — die klarste Besonnenheit treten, „vermöge welcher auch der Zustand der Selbstentäußerung in demselben Bewußtsein sich spiegelt, welches bei dem Mimen völlig depotenziert wird" (IX, 259 flg. „Über Schauspieler und Sänger").

Wagner hat bei seinen Werken, wie jeder echte Dramatiker, immer das Schauspiel vor Augen; es bestimmt Wort und Ton. Im Schauspiele steckt der eigentliche Nerv, die wahre Absicht der dramatischen Kunst überhaupt (V, 29). Hier wird das Wort Schopenhauers: „In den Werken der darstellenden Künste ist alle Weisheit erhalten", in die Tat übergeführt. Der Drang nach

mimischer Deutlichkeit greift auch auf die Musik über, auf die Tonformen, die musikalische Ausgestaltung. Von Kindheit her hatte er Neigung zum Komödienspiel empfunden und sie — wie er erzählt — auch bei sich in der Stube befriedigt. Den Abscheu vor dem geschminkten Komödiantentum lernte er überwinden. In den Werken der Reifezeit strebt Wagner die Ausgleichung der hierbei zur Verwendung gelangten Kräfte an; wenn er theoretisch das Darstellerische in den Vordergrund schiebt, so hält er sich bei der Ausgestaltung seiner Werke von Übertreibungen fern. Behauptungen, die in der Wagnerischen Literatur unserer Tage aufgestellt werden, wie eine solche, daß nur im Drama die Musik Gestalt werden könne — die Verzerrung eines Satzes von Schiller, den wir noch näher kennen lernen merden —, sind an sich so ungereimt, daß sie eigentlich gar nicht der Widerlegung bedürften. Immerhin aber haben die theoretischen Übertreibungen des Mimischen bei Wagner zu manchem nicht unberechtigten Angriffe Anlaß gegeben; den stärksten Vorwurf solcher Art erhebt Nietzsche, indem er Wagner einen „versetzten Schauspieler" nennt, „der zur Musik steht wie ein Schauspieler und der nur höchste Affekte und theatralische Effekte liebt."

Damals, als Wagner zur Dichtung und Komposition des „Liebesverbot" schritt, hatte sich ihm das Elementarische der Bühnenwirksamkeit aufgedrängt. Nach dem Eindruck der Romeodarstellung durch die in voller Blüte stehende Schröder-Devrient und zufolge der auseinandergesetzten Umstände hatte er den Sprung von den „Feen" zum „Liebesverbot" gemacht. Die Ausgleichung beider Richtungen, wie sie in den „Feen" und im „Liebesverbot" hervortreten, sollte das Werk seines weiteren künstlerischen Entwicklungsganges sein. Die zwei Seelen im Faust,

„Die eine hält in derber Liebeslust
Sich an die Welt mit klammernden Organen,
Die andre hebt gewaltsam sich vom Wust
Zu den Gefilden höh'rer Ahnen",

wohnten auch in Wagners Brust. In seiner Kunst sollten wie in der Faust-Natur beide vereint zum Ausgleiche gelangen. Aber noch

war die Zeit nicht gekommen. Während er zur Zeit der Entstehung des „Liebesverbot“ eine Symphonie in Edur entwirft, die sich wieder teils an Weber, teils an Beethoven hält, wendet er sich zwei Jahre nach dem „Liebesverbot“ in einer besonders frivol aufgelegten Stimmung zur Komposition einer komischen Oper in zwei Akten, „Männerlist größer als Frauenlist“ oder „Die glückliche Bärenfamilie“ (1838), deren Stoff aus „1001 Nacht“ genommen war. Als Komponist stellte er sich da an die Seite Adams, also tiefer als im vorangegangenen „Liebesverbot“. Mit innerem Grauen wendet er sich ab. Es hatte ihn ein anderer Stoff angezogen, zu dessen Bearbeitung er nunmehr schritt.

V.

Im Sommer 1837 wurde Wagner durch die Lektüre von Bulwers Roman „Rienzi, der letzte Tribun“ (1835) zur Konzeption einer Oper angeregt. Erst ein Jahr später führte er den Plan aus, schrieb das Libretto und stellte im Frühjahr 1839 den ersten Akt fertig, zur Zeit, als in Riga sein Kontrakt als Kapellmeister zu Ende ging. Die folgenden Akte wurden in Frankreich, der zweite Akt im September desselben Jahres in Boulogne-sur-Mer, und die folgenden im Jahre 1840 in Paris komponiert. Nicht allein der Stoff war es, der ihn zur künstlerischen Bearbeitung als Oper bestimmte, zu einem Werke, welches — wie Wagner sagt — „von jugendlich heroisch gestimmtem Enthusiasmus durchweht ist,“ sondern auch äußere Gründe veranlaßten ihn zur Ausführung. Die Misere der Provinzbühnen mit den kleinlichen Verhältnissen hatte ihn angewidert. „Die gänzliche Unmündigkeit des Theaterpublikums unserer Provinzstädte brachte mich zum Entschluß, um keinen Preis an kleineren Theatern eine größere Arbeit zur Aufführung zu bringen“. Er wollte sich an ein bedeutendes Theater wenden und so schrieb er ein Werk, welches von vornherein nur für große Bühnen bestimmt war, „eine große tragische Oper“ im Rahmen der großen historischen Oper, der Tragédie lyrique, wie sie damals von Paris aus als grand opéra ihren Einzug auch in Deutschland hielt. Wagner bezeichnet es selbst als musikalisches Theaterstück, in welchem er die große Oper in aller szenischen und musikalischen Pracht, der effektreichen, musikalisch massenhaften Leidenschaftlichkeit nicht bloß nachahmen, sondern mit rücksichtsloser Verschwendung überbieten wollte. Die lyrischen Elemente des

Stoffes hatten ihn besonders angezogen. Die Liebes-Intrigen zwischen Adriano und Irene, der Schwester Rienzis, stellte er in den Vordergrund neben den Helden Rienzi, so wie es die erste Bearbeiterin, Miß Mitford, getan hatte. Die Friedensboten, der kirchliche Auferstehungsruf, die Schlachthymne, die Volksszenen schienen ihm zur Komposition sehr verlockend. Wagner hat gegenüber Bulwer die rein menschlichen Züge des Helden im idealen Sinne herauszuarbeiten gesucht, seine Vaterlandsliebe, seine Großmut; dagegen ließ er die romanhaften Züge fallen. Nichtsdestoweniger haftet der Grundidee des Dramas eine Unklarheit an. Daß die erklärenden politischen Motive seines Handelns fehlen, dürfte nur ein Vorteil der Oper sein. Die Passivität der Irene und die Unschlüssigkeit des Adriano sind ein Nachteil. Zur Ausführung dieser, einer Frauenstimme zugeteilten Rolle dürfte wohl der Romeo der Schröder-Devrient als Vorbild gedient haben.

Der Behauptung, daß er die Musik ohne ein Vorbild geschaffen habe, und — wie er sagt — sich einzig dem Gefühle, das ihn verzehrte, dem Gefühle, daß er nun so weit sei, von der Entwicklung seiner künstlerischen Kräfte etwas Bedeutendes zu verlangen und etwas nicht Unbedeutendes zu erwarten (I, 12, Autobiographische Skizze 1843), — dieser Behauptung widerspricht Wagner selbst, indem er an anderer Stelle (VII, 119, „Zukunftsmusik" 1860) hervorhebt, daß „dieses Werk seine Konzeption und formelle Ausführung den zur Nacheiferung auffordernden früheſten Eindrücken der heroischen Oper Spontinis, sowie des glänzenden, von Paris ausgehenden Genres der großen Oper Aubers, Meyerbeers und Halévys verdankte". In der „Mitteilung an meine Freunde" 1851 hatte er gesagt, daß überall da, wo ihn nicht bereits der Stoff zur Erfindung bestimmte, der italienisch-französische Melismus, wie er ihn zumal aus den Opern Spontinis angesprochen hatte, bestimmt hatte (IV, 324). „Ferdinand Cortez" von Spontini war wohl das Hauptvorbild. Daneben findet man einen Zusatz von Weber, Spohr und Marschner, deren Melodik in manchen Wendungen weitergeführt ist; für die in Paris kompo-

nierten Akte war auch Halévy mitbestimmend. Die Balletpantomime in „Rienzi“ ist wohl auch äußerlich unter dem Vorbilde derjenigen in der „Jüdin“ (1835) entstanden. Zur vollen Höhe der Meisterschaft Spontinis drang Wagner in diesem Werke ebensowenig vor, wie er die einheitlich stilvolle Behandlung der „Jüdin“ nicht zu erreichen vermochte. Wie der „Rienzi“ darin nicht nur weit hinter dieser Oper zurücksteht, so erreicht er im künstlerischen Werte nicht die „Stumme“ (1828), „Tell“ (1829), „Hugenotten“ (1836). Einzelne Deklamationsfehler und Nachlässigkeiten in bezug auf richtige Betonung resultieren aus der äußerlichen Anlehnung an Spontinische Marschweisen. Einzelne Stellen, wie z. B. die zweite Hälfte des Chores „Auf Römer, auf für Herd und für Altäre!“ oder der Jubelchor „Rienzi, dir sei Preis“ streifen das Triviale. Solche Banalitäten treten auch dort hervor, wo Anmut, Heiterkeit und Lebensfreude geäußert werden sollen.

Die Äußerlichkeit manches Effektes dieses Eklektizismus, der zu einem beträchtlichen Teile die Oper als veraltet erscheinen läßt, wird wettgemacht durch das Feuer der Jugend, welches die ganze Partitur durchströmt, ferner durch eine Reihe eigenartiger musikalischer Einzelzüge, durch die geniale Erkenntnis der dramatischen Höhepunkte, sowie durch die Kraft dramatischer Gestaltung besonders in den fünf Finales. Hier läßt Wagner „dem musikalischen Flusse sein Recht widerfahren, und die beiden Adagiosätze des zweiten und dritten Finales, sowie die rauschenden Schlußsätze derselben verlangten durchaus eine ausgeführtere Behandlung“ (Brief an Wilhelm Fischer U. 263). Wagner sah sich „beim Komponieren durch einen Überblick der Masse des Stoffes gezwungen, sich gewisser rein musikalischer Ausführungen selbst da zu enthalten, wo sie vielleicht sogar von guter Wirkung gewesen wären“ (ib. 262). Diese Bemerkung ist wichtig für die Erkenntnis, daß durch die Zurückdrängung des Stofflichen, alles Nebensächlichen gerade für den musikalischen Ausdruck des Seelischen in Wagners Musikdrama der Folgezeit Raum gewonnen wurde. Die geniale Eigenbegabung des musikalischen Dramatikers kommt neben den Finales auch in

der Introduktion, in der Entführung Irenens, in dem Streite zwiſchen Orſini und Colonna, in Adrianos „Gerechter Gott", in dem Geſange „Solang' als Roma ſteht", in der Fluchſzene, im Vorſpiel zum vierten Akt, der auf die Stimmung vorbereitet, zur Geltung; ſolche Stellen, beſonders diejenigen, die Verhängnis und Schuld oder Drohungen verkünden oder die Zorn und Rache zum Ausdruck bringen und leitmotiviſch miteinander verbunden ſind, weiſen auf den Künſtler in ſeiner mittleren Periode hin.

Infolge der Ungleichheit der Arbeit kann man dieſe Oper wohl nicht zu den Meiſterwerken Wagners zählen. Wagners ſpätere Bezeichnung derſelben als einer „Jugendſünde" iſt jedoch mehr als humoriſtiſche Verurteilung anzuſehen. Dem Umſtande, daß für die Diktion „keine größere Sorgfalt verwendet iſt", daß auch Mißgriffe in der Behandlung des eigenen Textes zu beobachten ſind, iſt weniger Gewicht beizulegen. Die Eigenanlage kam erſt in den nachfolgenden Werken zur vollen Ausreifung. Als Übergangswerk iſt „Rienzi" auch inſofern von Bedeutung, als ſtellenweiſe, wie in dem Gebet Rienzis, welches das Hauptthema der Ouvertüre iſt, im Kirchgange der religiöſe Ton anklingt, welcher dann im „Tannhäuſer" und „Parſifal" zur vollen Reſonanz gelangt. Es iſt einer der Grundzüge Wagners, eine ſeiner Charakterſeiten, alſo nicht zur Jugendſünde gehörig. Die Gleichgültigkeit eines Künſtlers gegenüber früheren Werken, deren Herabſetzung gegen ſpätere Werke iſt ein Zug, dem wir bei vielen Künſtlern begegnen. Beethoven haßte ſein Septett, das er mit dreißig Jahren geſchrieben hatte, weil deſſen Erfolg der Würdigung nachfolgender Werke hinderlich geweſen ſei. 1860, zur Zeit, als Wagner vom „Triſtan" erfüllt war und nur einzig nach einer Aufführung dieſes Werkes lechzte, ruft er aus: „Was liegt mir an meinen alten, mir faſt gleichgültig gewordenen Werken!" (M. W. 216) — und da meint er auch den „Fliegenden Holländer", „Tannhäuſer" und „Lohengrin"!

Die Gliederung des Stoffes zeigt die geſchickte Hand des Bildners. Wie man jedoch dazu gelangen konnte, den „Rienzi" als Muſikdrama ſchlechthin in dem Sinne hinzuſtellen, als ob

dieſes Werk Wagners die Vollendung der älteren Oper bedeute, von der aus Wagner — wie geſagt wird — zu einem „Wort-Tondrama“ vorgedrungen ſei, iſt unbegreiflich. Die Anforderungen an den Kraftaufwand der Ausführenden ſind allerdings darin auf das Höchſte geſteigert; allein dem entſpricht nicht die Höhenbewegung des ganzen Werkes. Wenn in der letzthin veranſtalteten Ausgabe der Partitur — es iſt die erſte gedruckte Partitur, bis dahin war nur der Klavierauszug gedruckt — wohl mit Rückſicht auf dieſe Behauptung der höchſten Vollendung des Muſikdramas oder mit Benutzung von Partituren, die für lokale Zwecke eingerichtet waren, die Originalpartitur nach Willkür gekürzt, geſtrichen, verändert wurde, Überleitungsſtellen mit neuen Themen verſetzt, manchmal nur ſechs oder ſieben Takte ausgelaſſen, ja ſogar nur einzelne Takte geſtrichen wurden, ſtellenweiſe wertvolle Steigerungen dieſem blinden Verfahren zum Opfer fielen, ſo kann man dies nur als einen Gewaltakt an der Original-Partitur bezeichnen, zu dem der anonyme Herausgeber oder die anonyme Herausgeberin nicht berechtigt war. Szeneneinteilung ſtatt der alten Nummerneinteilung zu ſetzen, iſt eitel Spielerei. Wagner ließ ſelbſt nach der erſten Aufführung in Dresden (am 20. Oktober 1842), die von ſechs Uhr bis Mitternacht dauerte, manche „Zurechtlegungen und Änderungen der ausſchweifend weit ausgeführten Kompoſition“ zu. Infolge des Aufbegehrens der Hauptdarſteller, die ſich die dankbaren Stellen nicht nehmen laſſen wollten, ſollte hierauf die Aufführung auf zwei Abende (erſter und zweiter, dann dritter bis fünfter Akt) verteilt werden, was auch etlichemale wirklich geſchah. Schon vor der erſten Aufführung hatte Wagner Kürzungen vorgeſchlagen (U. 269) und es dem Belieben des Herrn Reiſſiger überlaſſen, Streichungen vorzunehmen (U. 264). Wenngleich alſo die „ausſchweifend lang und breit ausgeführte“ Oper für einen Abend nur durch Streichungen und Kürzungen eingerichtet werden kann, ſo beſteht nicht die Berechtigung, in der Ausgabe der Partitur, die als authentiſch hingeſtellt wird, ſolche Änderungen ohne ein Wort der Rechtfertigung und

Begründung vorzunehmen. Die Authentizität eines Kunstwerkes darf niemand angreifen oder verletzen, das ist ein crimen laesae maiestatis, ein Verbrechen an der Majestät der Kunst und des Künstlers. Umsoweniger ist dies nun zulässig, als diese Striche vielfach Stellen trafen, die zu den musikalisch reizvollsten der Partitur gehören und die nur weggelassen wurden, um dem Wahngebilde eines vollendeten Musikdramas im „Rienzi" Durchgang zu verschaffen. Es ist zu befürchten, daß nach einiger Zeit, da die handschriftlichen Partituren durch den Verbrauch an den Theatern gänzlich verschwinden werden (die Original-Partitur ist im Besitze des Königs von Bayern), diese gedruckte Neu-Partitur als einzig maßgebend angesehen werden könnte und somit dem musikalischen Genius Wagners Gewalt angetan wird. Niemandem kann das Recht zugesprochen werden, eigenmächtige Änderungen oder Weglassungen vorzunehmen, zumal dadurch der Stil des Werkes nicht einheitsvoller wird.

Diese Oper ist eben nicht die volle Entfaltung der ureigenen Kraft des Künstlers, sondern bietet eine, nicht immer einheitlich geschlossene Nachahmung der Pariser großen Oper. Der Vorzug solch historischer Institution bestand darin, daß jedes Werk nach der Eigentümlichkeit des französischen Geschmackes einzurichten, alles Fremdartige auszuscheiden und auf die zur Verfügung stehenden Kräfte Rücksicht zu nehmen war. Wagner schrieb den „Rienzi" im Stile der großen Oper ohne bestimmte Rücksichtnahme auf die lokalen Eigenheiten und persönlichen Verhältnisse der grand opéra in Paris. Ungeachtet der Bühnenwirksamkeit entbehrt „Rienzi" dieses Erfordernisses, für eine bestimmte Bühne geschaffen zu sein, wie dies von jedem französischen Werke erfüllt wird, sei es, daß es für die grand opéra, sei es, daß es für die opéra comique bestimmt war. Gerade diese Übereinstimmung von Werk und Spielplatz war es, welche Wagner in Paris so sehr imponierte. Alle seine damaligen Bemühungen, an diesem oder jenem Pariser Institute ein Werk von sich anzubringen, scheiterten: „Rienzi" kam nicht an die große Oper. Die von Wagner für ein Boulevard-

theater zu dem (wie Wagner sagt) „gassenhauerischen“ Vaudeville »La descente de la courtille« von Dumanoir hinzukomponierten Musikeinlagen wurden von den Choristen für unausführbar erklärt. Die Annahme des „Liebesverbot“ am théatre de la Renaissance hatte keine praktische Folge, denn der Theaterdirektor machte gerade an dem Tage Bankerott, da Wagner in Anhoffung des Gewinnes sich eine neue Wohnung genommen und eingerichtet hatte. Er war in Paris besonders angeregt von den „homogenen theatralischen Leistungen vor einem homogenen Publikum“, von der korrekten und sicheren Ausführung der Theater- und Musikwerke, von dem „zweckmäßig geregelten Zusammenwirken geteilter Funktionen“, mit einem Worte von der einheitlich stilistischen Haltung der Werke und ihrer Aufführungen. Er war dahin gekommen mit den beiden ersten fertig komponierten Akten seines „Rienzi“, den er daselbst während seines zweieinhalbjährigen Aufenthaltes (vom September 1839 bis April 1842) am 19. November 1840 vollendete. Nicht nur der Drang, aus den kleinlichen Verhältnissen der deutschen Provinzbühnen herauszukommen und an den Hauptsitz des damaligen Theaterlebens zu gelangen, war für sein kühnes Unternehmen, in eine fremde Weltstadt zu gehn, bestimmend, sondern gerade persönliche Verhältnisse, die jugendliche Lust, etwas Besonderes zu wagen, um seiner Notlage abzuhelfen. Laube erzählt, daß H. Heine, der sonst so Sorglose, die Hände andächtig faltete ob dieser Zuversicht eines Deutschen, der mit seiner jungen Frau und einem Neufundländer die Reise angetreten hatte. Wagner hatte im Alter von 23 Jahren am 24. Oktober 1836 in Magdeburg die Schauspielerin Wilhelmine Planer geheiratet; sie war seine Lebensgefährtin in den Zeiten bitterer Not. Die Ehe blieb kinderlos.

„Not und Sorge“ bezeichnet Wagner in einem seiner Pariser Aufsätze („Pilgerfahrt zu Beethoven“) als „die Schutzgöttin des deutschen Musikers“. Er hatte sie zur Genüge in der eigenen Heimat kennen gelernt und sollte die Bitterkeit derselben in fremdem Lande durchkosten. Zweimal litt er dort Hunger und Kälte, sah

ſich zu Dienſten — als Arrangeur von Opern-Potpourris, als Korrektor einer Verlagshandlung, als Komponiſt von Modeſachen — bemüßigt, wie ſo mancher tüchtige junge Künſtler vorher und nachher. In der Stadt der Mode mußte er ſich zu Handlangerdienſten bequemen, die jedoch den freien Flug ſeiner Phantaſie nicht zu unterdrücken vermochten. Im Gegenteil: Dort ſollte er erſt ſeine Eigenart richtig erkennen, ſich emporringen von den Verirrungen ſeiner künſtleriſchen Laufbahn. Durch die innere Empörung über die Äußerlichkeiten der italieniſchen Oper in Paris und das anmaßende Virtuoſentum lernte er den Wert echter, heiliger Kunſt erſt recht ſchätzen. Er wollte dem theatraliſchen Paris ein Parere bieten, welches — wie er noch ſpäter ſagt — damals der einzige wirkliche Produktionsort der modernen dramatiſchen Literatur geworden war. Er bedauerte es nicht, dieſe Jahre der Enttäuſchungen und Entſagungen durchgemacht zu haben, da ſie zur Läuterung ſeines künſtleriſchen Charakters und zur Erkenntnis ſeiner deutſchen Eigenart nicht wenig beigetragen hatten. Dieſer Läuterungsprozeß vollzog ſich teilweiſe auch in ſchriftſtelleriſchen Arbeiten, in denen er, wenn er ſie gleichwohl im Dienſte des Tages ſchrieb, ſeiner Empörung Luft machte. Dieſe Aufſätze aus der Pariſer Zeit zeichnen ſich gerade deshalb, weil ſie ſich an ein größeres Publikum wandten, durch Klarheit aus. Seine Reformgedanken ſind im Keime ſchon in der „Pilgerfahrt zu Beethoven“ (1840, I, 90 flg.) enthalten. In einer Beethovenbiographie wollte er dieſem Künſtler ein literariſches Denkmal ſetzen — ein Vorhaben, das nicht zur Ausführung kam.

Von mächtigſtem und nachhaltigem Eindruck auf Wagner waren in Paris die Leiſtungen des Orcheſters des Pariſer conservatoire. Nebſt der Exaktheit der Ausführung, die durch jahrelanges Studium eines Werkes, ſo der neunten Symphonie von Beethoven, erreicht wurde, war es gerade die Aufdeckung des einen ganzen Satz eines ſymphoniſchen Werkes umſpannenden Melos, was einzig durch ſolch liebevolles Eingehn bei dem Studium ermöglicht wurde. Man wird nicht fehlgehn anzunehmen,

daß dieſe Entdeckung nicht wenig dazu beitrug, um Wagners Art bei den nunmehr folgenden Werken zur Entwicklung und Reife zu bringen. Auch der Verkehr mit Künſtlern und Literaten wirkte anregend; unter dieſen befanden ſich der Geiger Vieuxtemps, Heinrich Heine, Maler Kitz, Halévy, Friedrich Pecht, Meyerbeer, Berlioz, Franz Liſzt, Heinrich Laube. Wagner hatte „viele Beweiſe wahrer Freundſchaft in Paris gefunden". Berliozens Inſtrumentalwerke (richtiger geſagt Inſtrumentation) übten in der Folgezeit einen Einfluß. Wenn Wagner ſich damals auch mit Liſzt nicht recht verſtehn konnte und von ſeinem Virtuoſentum ſich direkt abgeſtoßen fühlte, ſo ſollte es doch gerade dieſer einzigartige, ſelbſtloſe Mann ſein, der ihm ſpäter in den Zeiten ſeines Exils tatkräftig, aufopferungsvoll zur Seite ſtand und mit dem ihn bis zu dem Tode ein Freundſchaftsband umſchlang. Damals ſtanden ſie einander fremd gegenüber. Wagner hatte das Weſen der Inſtrumentalmuſik nicht durch den Liſztiſchen Klaviervortrag, ſondern durch das Orcheſter des conservatoire erkannt.

Teilweiſe als Ausfluß dieſer Anregung, teilweiſe aus Sehnſucht nach Befreiung aus ſeiner äußerlichen künſtleriſchen Tätigkeit im Dienſte der Mode, entwarf er den erſten Satz einer Fauſt-Symphonie, den er dann, weil es der einzige Satz blieb, Ouvertüre nannte. Ich kenne nicht die erſte Bearbeitung aus dem Jahre 1840 (beendigt am 4. Februar), ſondern die Umarbeitung von 1855, aus dem Jahre, da Liſzt ſeine große Fauſt-Symphonie ſchrieb. In dieſer Bearbeitung der Fauſt-Ouvertüre iſt — wie uns Wagner ſagt — (Briefwechſel mit Liſzt, 19. I. 1855) „die Inſtrumentation durchgehends neu gearbeitet, manches geändert, dem Mittelſatze mehr Ausdehnung und Bedeutung gegeben"; noch wichtiger iſt die Bemerkung, daß es ihm drum zu tun ſei, ſich ſeinem Freunde „in dieſer Kundgebung meiner Erfahrung und meines gewonnenen feineren Gefühls mitzuteilen; mir iſt, als ob man an dergleichen Umarbeitung am deutlichſten ſehen könne, wes Geiſtes Kind man geworden iſt und welche Roheiten man von ſich abgeſtreift hat". Als Motto ſetzte er zur Ouvertüre die Worte von Fauſt:

„Der Gott, der mir im Busen wohnt,
Kann tief mein Innerstes erregen;
Der über allen meinen Kräften thront,
Er kann nach außen nichts bewegen;
Und so ist mir das Dasein eine Last,
Der Tod erwünscht, das Leben mir verhaßt".

Doch gibt dieses Motto nur den einen Teil der hier zum Ausdrucke gelangten Stimmung. Im Mittelsatze bricht das Sehnen nach des Lebens Bächen, nach des Lebens Quellen im neuen, eigenen Tone durch („mich treibt es nach des Lebens Bächen, ach, nach des Lebens Quellen" . . .) („ein unbegreiflich holder Drang trieb mich durch Wald und Wiesen hin" . . .) usw. Wichtig wäre es, die erste Bearbeitung zu kennen und ihr Verhältnis zur zweiten Bearbeitung festzustellen. So wie sie uns heute bekannt ist, trägt sie zwar noch immer das Gepräge des formell Unfertigen an sich — was Wagner im Jahre 1855 nicht weiter beheben mochte, da er den Charakter der Ouvertüre als eines Jugendwerkes wohl nicht verwischen wollte —, an Originalität der Empfindung und des Ausdruckes ist sie die beachtenswerteste und relativ größte instrumentale Leistung aus Wagners Jugendzeit bis einschließlich zum „Tannhäuser".

Wie Wagner zur Zeit der Konzeption der Faust-Ouvertüre das Sehnen nach Befreiung, Verzweiflung über sein Los, Sehnsucht nach der Heimat, nach Glück und Frieden, musikalisch-dramatisch auszudrücken vermochte, erkennt man aus jenem Werke, welches in Paris bald nach der Faust-Ouvertüre vollendet wurde. Es ist „der Fliegende Holländer".

VI.

Bereits in Riga hatte Wagner 1838 den Stoff des „Fliegenden Holländer“ in einer Erzählung von Heinrich Heine kennen gelernt, die 1826 in den „Reisebildern aus Norderney“, dann 1839 im „Salon“ („Aus den Memoiren des Herrn von Schnabelewopski“) erschien. „Durch die von Heine erfundene, echt dramatische Behandlung der Erlösung dieses Ahasverus des Ozeans“, erzählt Wagner in seiner autobiographischen Skizze von 1843, „war mir alles an die Hand gegeben, die Sage zu einem Opernsujet zu benützen. Ich verständigte mich darüber mit Heine selbst.“ Der Gehalt des Sujets sollte in der ethischen Erfassung von Wagner vertieft und der Stoff durch die Erfindung der Gestalt des Erik dramatisch belebt werden. Einige Züge wurden dem Wilhelm Hauffischen Märchen vom Gespensterschiff entnommen. Wagner griff auf den innersten Kern der Volkssage, wie er sie dann auf der dreieinhalbwöchigen Seefahrt aus dem Munde der Matrosen bestätigt erhielt. Diese Seefahrt war reich an Unfällen und von heftigsten Stürmen begleitet, besonders bei der Durchfahrt durch die norwegischen Schären. Die Eindrücke belebten die Phantasie des Tondichters und förderten die Naturtreue und Frische der Lebensschilderung. Für die Verbindung der Holländersage mit der des Geisterschiffes bildeten die persönlichen Erlebnisse und Eindrücke die Grundlage, auf der die Ausarbeitung dann in raschem Flusse vor sich ging.

Als Wagner in Paris in Sehnsucht nach künstlerischer Arbeit, um sich über den Frohndienst, den er verrichten mußte, wenigstens geistig zu erheben, an die Ausarbeitung des Stoffes ging, da war

die Dichtung in einem Akte rasch entworfen (1840). Der Entwurf war ihm vom Direktor der großen Oper abgenommen und gegen seinen Willen einem französischen Komponisten übergeben worden. Daraufhin führte Wagner im Mai 1841 innerhalb zehn Tagen die Dichtung in drei Akten und die Komposition in sieben Wochen aus, abgeschlossen am 13. September mit den Worten: „In Nacht und Elend. Per aspera ad astra. Gott gebe es. R. W." In der Tat sollte dieses Werk seine Erhebung zu den Sternen bedeuten.

Der „Fliegende Holländer" ist das erste Werk des Dichterkomponisten, das seine Eigenart zur Geltung bringt, das kunstkritisch nicht allein mit den Produkten der Vorgänger und Zeitgenossen gemessen wird sondern mit Wagners eigenen Werken der nachfolgenden Zeit. Die Verwandtschaft des „Fliegenden Holländer" mit Charakteren in Marschnerischen Opern ist unleugbar; sie besteht dichterisch und musikalisch, in dichterischer Beziehung auch mit Viktor Hugo. In der Geschichte der Oper waren verwandte Gebiete von Italienern wie Mercadante und Paccini vertreten, von Deutschen wie Lindpaintner u. a. Wagners Oper ist dabei so eigenartig aufgefaßt und durchgeführt, daß sie den musikdramatischen Stil der folgenden Werke inauguriert. „Von hier an beginnt meine Laufbahn als Dichter, mit der ich die des Verfertigers von Operntexten verließ." „Ich war von nun an in bezug auf alle meine dramatischen Arbeiten zunächst Dichter und in der vollständigen Ausführung des Dichtens ward ich wieder Musiker; allein ich war ein Dichter, der des musikalischen Ausdrucksvermögens für die Ausführung seiner Dichtungen sich im voraus bewußt war." Über den äußeren Grund der eigenen Dichtung seiner Opern sprach sich Wagner 1847, also bald nach der Komposition des „Fliegenden Holländer" zu Johannes Nordmann aus, der im Richard-Wagner-Jahrbuch (1886, S. 77) darüber folgendes berichtet: „Sie werden sich wundern", sagte er beiläufig, „daß ich nicht vor eine fremde Schmiede gehe und mir meine Texte selber besorge. Abgesehen davon, daß Ihr ‚vom Baue' Euch in den musikalischen Rhythmus, wie wir diesen brauchen, nie recht hineinfinden könnet,

sind Eure Verse für uns viel zu pedantisch, streng und schulgerecht; Ihr habt eben, wie Euer Nestroy so richtig im ‚Lumpazivagabundus' sagt, ‚die Astronomie aus dem Büchel gelernt'. Bei mir müssen Ton und Wort spontan und gleichzeitig aus dem Herzen und aus dem Kopfe dringen und klingen, und das eine muß das andere wie mit einem leidenschaftlichen Kusse decken. Nun begreife ich nicht, wie man zu einem solchen Liebesakte eine fremde Intervention und Mithilfe requirieren könne. Das ist der Grund, warum ich mir mein Geschäft ohne Kompagnon besorge. Was ich künftig in dieser Richtung schaffe, wird mich vielleicht in einem Lichte zeigen, das den geschulten Poeten zu grell in die Augen fallen dürfte; man soll mir aber nicht verargen, daß ich meine eigenen Wege gehe und in allernächster Zeit solche einschlagen werde, die weitab von der gewöhnlichen Heerstraße liegen".

Wagner wandte sich mit dieser dramatischen Bearbeitung des Volksgedichtes dem Gebiete der Sage zu, dem er nach wenigen weiteren Schwankungen und mit wenigen Ausnahmen bis zu seinem letzten Werke anhing. Er hat von dieser Zeit an wohl einzelne historische Stoffe in Angriff genommen, aber entweder nicht mehr die Musik hierzu ausgeführt (wie „Manfred") oder er ist nur bis zur Skizzierung gelangt („Friedrich Rotbart" u. a.). Er brauchte „eine einfache Sage nur einfach sich selbst erzählen zu lassen" (Brief 9. I. 1843), den Empfindungsgehalt, den Gefühlsinhalt von allem Äußerlichen abzulösen und erschaute das Rein-Menschliche aus dem Geiste der Musik. Die dichterischen Hauptmotive der Wagnerischen Opern, Mitleid und Erlösung durch Liebe, welche der Dichtung wie der Musik ihre Eigenart verleihen, erfahren hier eine eigenartige psychologische Färbung, indem die Sehnsucht nach Ruhe aus den Stürmen des Lebens, die Sehnsucht nach dem Tode als einzige Hoffnung auf Nichtmehrsein, die Sehnsucht nach einem neuen Unbekannten, die Sehnsucht nach dem Weibe, welches die Erlösung durch Treue und Liebe ermöglicht, alle Not überwindet, sich selbst opfert. Wagner faßte das Zentrum, die Konzentration, die Verdichtung der ganzen Oper von dem Mit-

gefühl, dem Mitleiden, welches Senta bei der Vorstellung des irrenden, fluchbeladenen Seewanderers ergreift. Dadurch unterscheidet sich seine aus dem tiefsten Gehalte der Volkssage geschöpfte Erfassung des Stoffes von derjenigen Heines, der die Novelle mit der Moral schließt: „Die Frauen müssen sich in acht nehmen, keinen fliegenden Holländer zu heiraten, wir Männer ersehen aus dem Stück, wie wir durch die Weiber günstigsten Falles zugrunde gehen.“

Von der Ballade aus ist die ganze Oper dichterisch und musikalisch umsponnen. Sie gibt den „thematischen Keim“ zum ganzen Werk, und so wollte er die Oper „dramatische Ballade“ nennen, kurz fassen in einem Akte, aus dem dann bei der Ausführung drei wurden, die bei der Aufführung in zwei Abteilungen gesondert werden können, an einzelnen Orten auch ohne Unterbrechung aufeinanderfolgen.

Diese Einheit der Ausführung sucht Wagner „durch ein charakteristisches Gewebe der Hauptthemen zu bewerkstelligen.“ Er war bei seinem Versuche noch durch das „unwillkürliche Wissen von der traditionellen Opernform“ gebunden. Wagner irrt, wenn er meint, daß das von ihm hier Gewollte nicht auch von anderen angestrebt war; wiederholt hat die Oper seit dem 17. Jahrhundert hiezu angesetzt oder in anderer Weise zur Anwendung gebracht. Die Elemente des Formenbaues dieser „dramatischen Ballade“ finden sich auch in mancher Ballade von Löwe, in welcher an den Hauptpunkten des Gedichtes mit denselben Gestalten auch dieselben musikalischen Themen und Motive sich wiederfinden. Auf dem Gebiete der Instrumentalmusik wurde dieses Verfahren am deutlichsten in der »Symphonie fantastique« von Berlioz (1829 komponiert) beobachtet. Die Wandlungen und Verwendungen des Hauptthemas, der »idée fixe«, greifen in der Symphonie weiter aus als die der Balladenmotive des „Fliegenden Holländer“. Wagner hatte die Symphonie 1841 in Paris gehört und berichtete über den gewonnenen Eindruck. Im Sommer dieses Jahres komponierte Wagner den „Fliegenden Holländer“.

In der Opernkompoſition waren die muſikaliſchen Umſpinnungen der Handlung verſchiedene Male verſucht worden. Die Wiederholungen von Motiven hatten da vorwiegend den Zweck, Vergangenes in Erinnerung zu bringen und durch die Vergegenwärtigung dramatiſch antreibend zu wirken. Zumeiſt waren ſie bloße Reminiſzenzen. Vielfach, faſt immer lag eine poetiſche oder tondichteriſche Abſicht zugrunde. Lange vor Wagner werden in den Kunſtwerken muſikaliſche Gedanken, Themen, Motive, Sätze in geiſtvoll-ſinniger Weiſe poetiſch zueinander bezogen. Im 17. Jahrhundert bei Monteverdi (z. B. „Orfeo“ 1607; beim Eintritt des Orfeus in die Unterwelt wird ein Satz von Poſaunen, Zinken und Regale forte vorgetragen und dann, als Charon eingeſchlummert iſt, von weichen Inſtrumenten, Bratſche, Orgel mit ſanftem Regiſter und Clavicembalo pianissimo wiederholt), ferner bei Ag. Agazzari, Al. Scarlatti. Im 18. Jahrhundert findet man in der Oper von A. E. M. Grétry »Richard cœur de lion« (1784) die achtmalige ſinnige Verwendung der Romanze. Es iſt anzunehmen, daß Wagner dieſe Partitur gekannt hat, denn ſie war eine der weitverbreitetſten dieſes Meiſters; er wohnte auch der von Weber im Jahre 1818 in Dresden geleiteten Aufführung der Oper von Grétry „Raoul der Blaubart“ bei, an die ſich Wagner erinnerte. In Webers Opern finden wir motiviſche Wiederholungen, die nicht nur äußerlich angewendet werden. Weber iſt ſich dieſer Miſſion motiviſcher Arbeit bewußt, ohne dieſelbe ſyſtematiſch durchzuführen, wie er es beabſichtigt hätte. Richtet er doch an den Dichter der „Preziosa“, zu der er die Muſik geſchrieben hat, die Worte: „Hier werden Sie manchen Anklang ſchon früher gebrauchter Melodien finden, die das Ganze organiſch verbinden“ — eine Abſicht, die ſich in Wagners „Ring des Nibelungen“ zum erſten Male voll erfüllen ſollte. Daß auch Weber beſtimmte poetiſche, dramatiſche Tendenzen mit der Wiederholung von Themen, Motiven im Auge hatte, ſieht man — wie dies auch von anderen beobachtet wird — aus dem einen Beiſpiele im „Freiſchütz“: die Vorſtellung des Lachchores, der Verhöhnung nach dem Fehlſchuſſe treibt Max in der Wolfsſchlucht zum Vorgehen; dieſe Vorſtellung

bestimmt den noch Zögernden, sich dem Teufel zu verschreiben, somit sehen wir hier ein vorangegangenes Motiv als seelische Triebkraft für das weitere Handeln. Die thematische Verarbeitung eines solchen Motives, das in der Oper verwendet ist, wird mit dem As-dur-Thema (Florestans Leiden) der „Leonoren"-Ouvertüren von Beethoven vorgenommen. Dichterische Andeutung und formal-stilistische Umbildung eines Motives findet man zur Zeit, da Wagner die motivisch-einheitliche Umspinnung seiner Oper vornahm, auch in der Oratorienliteratur; so wird z. B. in Mendelssohns „Elias" (1846) das Fluchmotiv des Propheten Elias als Drohung, dann als Erfüllung, endlich als Befreiung (im Schlußchor) in verschiedener kontrapunktischer Ausführung verwendet, sogar Fragmente desselben werden in die Begleitung von Rezitativen und Arien eingestreut und verarbeitet. Wagner verwendete dieses Verfahren im „Fliegenden Holländer" ohne theoretische Reflexion; er ging dabei in der Verarbeitung musikalisch verdichteter Handlungsmotive einheitlicher vor und ließ darin, vielmehr in der Absicht dieser Ausführung seine Vorgänger hinter sich. Loewes Verfahren ist auf die „dramatische Ballade" übertragen. Die Prinzipien der Behandlung sind da noch nicht von Wagner systematisch ausgebaut.

In bezug auf einheitliche Behandlung des musikalisch-dramatischen Stoffes hatte Wagner gerade in Paris Gelegenheit, stilvolle Einheitlichkeit kennen zu lernen, und wir haben es in der letzten Zeit wieder in Wien erlebt, wie eines dieser französischen Werke der damaligen Zeit („Die Jüdin") durch stilvolle Aufführung einen vollkommen geschlossenen Eindruck auch in unseren Tagen auf uns hervorruft, die wir an stilistische Konformität gewöhnt sind.

Wagner ward sich in Paris seiner deutschen Eigenart bewußt. Die Sehnsucht nach dem Heimatlande nimmt in Dichtung und Musik des „Fliegenden Holländer" greifbare Gestalt an. Es erklingt aus ihm die deutsche Volksweise, das Volkslied, aus dem die Musik des „Fliegenden Holländer" kräftige Nahrung sog. Im Spinnerlied und im Matrosenchor tritt dies besonders hervor. In

keinem der nachfolgenden Werke konnte sich Wagner dieses Einflusses der rhythmischen Volksmelodik begeben, am allerwenigsten in demjenigen Werke, mit welchem er das Herz der deutschen Nation getroffen hat — in den „Meistersingern“. Wenn also Wagner meint, daß er einzig in der weiteren Verfolgung der im „Fliegenden Holländer“ betretenen Bahn, die Musik aus der gefühlvoll vorgetragenen Rede erstehen zu lassen, sein musikalisches Drama aufgebaut hätte, so ist damit wohl ein Prinzip ausgesprochen, das Wagner leitete, jedoch in der Ausführung mannigfache Modifikationen und Wandlungen erfuhr. Im letzten Grunde ließ sich auch Wagner immer von dem rein künstlerischen Drange zur Tat bestimmen. Es erscheint nach den historischen Erfahrungen, die wir auch bei Wagner gemacht haben, ausgeschlossen, daß sich die Oper (möge sie „Wort-Tondrama“ genannt werden oder „musikalisches Drama“ oder „Kunstwerk der Zukunft“) von dem Melismus des Volksliedes und seiner künstlerischen Verklärung auch in weiter ausgebildeten Formen gänzlich entfernen kann. Die größte dramatische Liebesszene der Literatur, die vom zweiten Akte „Tristan“, gibt mannigfache Belege hierfür. Ist sie doch auch als Ganzes auf das Tagelied gestellt! Eine der erhabensten Stellen in „Tristan und Isolde“, in welcher die Dramatik zu höchster Potenz gelangt, beruht auf dem Strophengesange des Volksliedes. Es ist die Frage, die Tristan an Isolde tut, ob sie mit ihm sein eigen Reich, das Reich der Schatten und des Todes teilen wolle, und die Isolde in der gleichen melodischen Weise bejaht. So weit sich diese Frage und Antwort von dem einfachen Volksmelismus auch scheinbar entfernen, so stehen sie auf dem Urgrunde desselben nicht nur in der Form, sondern auch in dem Hervortreten rein melismatischer Züge. In diesem Werke erklingen an anderen Stellen einfache Volksweisen; die Melodik steht bei solchen im Vordergrunde der tonkünstlerischen Behandlung und bestimmt dann auch die Betonung von Worten und Namen, so wenn Wagner Tristán statt Trístan deklamiert. („Hei! unser Held Tristán! Wie der Zins zahlen kann.“) Diese Erörterung scheint vorzugreifen; allein gerade

beim „Fliegenden Holländer" ist es geboten, solche Blicke in die Zukunft zu tun. Wurde doch schon ausdrücklich hervorgehoben, daß diese Oper auch mit den Werken der Zukunft verglichen werden müsse.

Gegenüber den vorangegangenen Schöpfungen unterscheidet sich die Partitur wohl äußerlich; sie ist nach Szenen geteilt, wie die Oper der allerersten Zeit im 17. Jahrhundert. Nichtsdestoweniger ist dies nur äußerlich; in Wirklichkeit ist die Nummerneinteilung der alten Oper beibehalten, die sich in die szenische Einteilung der Dichtung glatt einfügt. Arietten, Kavatinen, Duette sind in der freieren Weise Webers und Marschners aufgebaut. Von diesen geschlossenen Formen ist das große Duett zwischen Senta und Holländer am weitesten und zugleich umfangreichsten ausgeführt, indem es schon für sich zu einer musikalischen Szene ausgewachsen ist. In diesen geschlossenen Formen, oder an geschlossene Formen angelehnten Gebilden zeigt sich Wagners Begabung vorläufig kräftiger (wenngleich auch da einzelnes hinter Wagners Vorbildern zurücktritt, wie die Kavatine Eriks hinter einem ähnlichen Gesangsstück des Jägers Konrad in Marschners „Hans Heiling"), als in jenen Teilen, in welchen die formale Gestaltung nur dem Texte untertan ist, wie in Eriks Traumerzählung. Dieses Stück und Tannhäusers Erzählung seiner Romfahrt sind die ersten typischen Beispiele für Wagners Schreibart seiner späteren Werke, und man sieht schon im Vergleiche dieser beiden Erzählungen, wie Wagner von Werk zu Werk fortschreitet. Daß aber auch solches nicht ohne Vorgänger in der Literatur ist, möge nur im Vorbeigehen bemerkt werden unter Hinweis auf die Szene Papagenos im zweiten Finale der „Zauberflöte", die auch völlig frei ausgestaltet ist. Diese sei nur als eines von den zahlreichen Beispielen der Opernliteratur aus der Zeit angeführt, da die geschlossenen Formen in der Oper zur Vorherrschaft gelangt waren. Der älteste Opernstil kennt überhaupt nur die frei rezitativische Behandlung. Die erste uns erhaltene Oper enthält auch solch eine Erzählung, die des Hirten, der den Tod der Euridice mitteilt.

Die Oper hat in den verſchiedenen Etappen ihrer aufſteigenden Entwicklung bald dieſem Rezitativ, bald dem Ausbau und der Vervollſtändigung der Formen erhöhte Aufmerkſamkeit zugewendet. Die Art der durchkomponierten Rezitative, wie ſie von Gluck zu hoher Vollendung gebracht wurde, findet man auch in Wagners Werken ſeiner letzten Periode: ein ſolches iſt die große Szene des Wotan im zweiten Akt der „Walküre“. Da iſt das Verfahren Glucks und einer unüberſehbaren Menge von Vorfahren weiter ausgebildet. Die Höhenlinie der muſikdramatiſchen Technik geht bei Wagner durch die Erzählungen im „Fliegenden Holländer“ und „Tannhäuſer“. Dabei iſt die ſymphoniſche Ausgeſtaltung durch die Übertragung der beſonders durch Beethoven gewonnenen Ausdrucksmittel bewerkſtelligt. Die gleichen Mittel ſind auch in den Dienſt derjenigen Geſtaltungen und Formungen geſtellt, die ſich in ſich mehr zuſammenſchließen. Man braucht da nicht an die formell gebundene Arie des 18. Jahrhunderts als Vorbild zu denken. Nie war in der Oper eine oder die andere Form in exkluſiver Geltung und jede der Formen hatte ſo mannigfache Varianten der Behandlung, einen ſo reichen Wechſel von Teilproportionen, daß innerhalb der Geſchloſſenheit die bunteſte Abwechſlung herrſchte. Welche Namen kamen nicht für die verſchiedenen Typen der Arie auf! Am Anfang des 19. Jahrhunderts war gar keiner Form die Vorherrſchaft eingeräumt. Sagt doch Anton Reicha in ſeiner Kompoſitionslehre (1824/6 und 1833), die er auf dem Gebiete der Oper in Anlehnung an Gluck und Mozart verfaßte: „die Form der Arie iſt einerlei“. Sie ſoll ein ſeeliſches Gemälde ſein, das die beſtimmte Perſon in einer beſtimmten Situation zeigt. Dieſe kann ſich formal auch in ganz neuer Art ausſprechen. Verzweiflung, glühende Liebe, heftige Leidenſchaft ſeien überhaupt nur in freier Form, nach eigener Phantaſie wiederzugeben. Ratſam ſei es, ein Thema mehrmals hören zu laſſen; Wechſel der Ideen hebe die Wirkung. Das gleiche Thema ſoll nicht in gleicher Weiſe wiederholt werden, ſondern variiert, in verſchiedenen Tonarten, verkürzt, oder verlängert, in der Begleitung abwechſelnd behandelt,

von Orchesterstimmen mannigfach übernommen. Sing- und Orchesterstimmen sollen dialogisieren, Nebengedanken sollen den letzteren übergeben werden. Die deklamierten Arien seien überhaupt mehr wie ein taktiertes Rezitativ zu behandeln.

Die freie Ausgestaltung der Arie geht in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in stetigem Fortschritt vor sich. Spontini und Meyerbeer auf der einen Seite, die Romantiker auf der anderen Seite setzen dieses Verfahren fort. Bei letzteren spricht man von der allmählichen Zersetzung der überkommenen Formen. In der Tat wird die Handhabung stetig freier. Die „Szene" greift weiter über, bemächtigt sich der Bestandteile der geschlossenen Formen und geht stetig zu freien Bildungen oder wie diese wohl besser zu bezeichnen wären, zu Formungen über, die sich immer weiter und weiter erstrecken. Man könnte dieses Vorgehen auch als eine stets weitergreifende Ausdehnung des Finales der großen Oper auffassen; das gleiche Gestaltungsprinzip wird auf die einzelnen Szenen angewendet. Wir werden sehen, wie sich bei Wagner die Umbildung und Fortführung allmählich im organischen Wachsen vollzieht. Er ist nicht Umstürzler, sondern Fortbildner. Eine genaue Analyse der von Weber und Marschner übernommenen Gestaltungen im Vergleiche mit denen des „Fliegenden Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin" würde das Gesagte im Detail ausführen. Wir werden dem Ausbau der Szenentechnik, ihren Formungen und ihrer Behandlung im ausgebauten musikalischen Drama Wagners unsere Aufmerksamkeit zuwenden und uns dabei gegenwärtig zu halten haben, daß in der Geschichte der Oper gleiche Absichten auch in den beiden vorangegangenen Jahrhunderten der Geschichte der Oper zur Ausführung gebracht wurden. Nur waren die Mittel des Ausdruckes verschieden je nach der Machtfülle der Musik in den aufeinander folgenden Perioden, je nach der Auffassung und Anlage der einzelnen Künstler und — was nicht zu übersehen ist — nach den Neigungen und Richtungen, denen das Publikum anhing.

Im „Fliegenden Holländer" sind die musikalisch wirkungsvollsten

Stellen dort, wo Wagner auf Grund und mit Zuhilfenahme der überkommenen Formen zu stärkeren Akzenten greift, den Vortrag der Rede innerhalb der Formen herausarbeitet, wie in der Ballade und besonders in den Arien samt Einleitungen des Holländers. Es ist also die Märe von der Mißgeburt der alten Oper, als ob aus ihr heraus durch Umgestaltung und Weiterbau nichts weiter hätte hervorgehen können, nicht scharf genug zurückzuweisen und Behauptungen dieser Art nicht streng genug zu verurteilen.

Das Gleiche gilt betreffs der historischen Kontinuität von dem Orchester des „Fliegenden Holländer", welches im Sinne der vorangegangenen Oper geführt ist, in reicherer Weise verwendet zur Illustration gewisser Bewegungen; so vermittelst charakteristischer Figurationen: Spinnen, Wogen der Wellen. Darin setzt Wagner die Arbeit der Romantiker fort. In der realistischen Darstellung des Seesturmes übertrifft er nicht nur Mozart im „Idomeneo", sondern auch Weber im „Oberon" durch Steigerung der Mittel, die allerdings schon hier in einer Weise angewendet sind, welche an der Grenze der Zulässigkeit steht, besonders mit Rücksicht auf jene Stellen, wo der Instrumentalkörper sich mit dem Vokalkörper vereint. Zur ideellen Verbindung der einzelnen Akte dienen Zwischenspiele, welche an das Vorangegangene anknüpfen, auf das folgende vorbereiten.

Zur Ouvertüre gab Wagner selbst die programmatische Erläuterung. Sie ist nicht so sehr äußerlich nach der Sonatenform gebildet, als sie sich innerlich an die, dieser Form notwendigen Kontraste zweier Themen, wenngleich in freier Verwendung und Ausarbeitung, hält, in Anlehnung an den poetischen Inhalt der Oper und in gewisser Beziehung beeinflußt von Glucks Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis". Der Weg zu ihr führt von der Ouvertüre zum „Freischütz". Auch in dieser sind die Hauptthemen in der Art der Sonatenform gegenübergestellt, Aufbau und Ausführung im Dienste der poetischen Idee vollzogen. Rein musikalisch steht sie höher als die zum „Fliegenden Holländer". Wir hören sie heute mit der 1864 vorgenommenen Änderung des Schlusses, welche sich in der harmonischen Führung vom Stil der ersten

Faſſung des „Holländers“ nicht unweſentlich unterſcheidet. Vielleicht bin ich für derlei ſtiliſtiſche Unterſchiede zu ſehr empfindlich. Da Wagner dieſe Änderungen nunmehr als definitiv erklärt hat, ſo ſind ſie auch als ſolche anzuerkennen. In der Inſtrumentation ſuchte er gewiſſe Unebenheiten — um nicht zu ſagen Roheiten — der erſten Faſſung auszugleichen, reſpektive zu entfernen und dämpfte vielleicht zum Schaden der Wirkſamkeit den Klang mancher Stelle ab, indem er ſtatt der Poſaunen und Trompeten Streicher ſetzte.

Eine Umarbeitung der Oper nahm Wagner nicht vor, wenngleich er ſich deſſen bewußt war, daß in dieſem Werke ſeine künſtleriſchen Abſichten noch nicht in jener konſequenten Weiſe ausgeführt wurden, wie dies in ſpäteren Werken der Fall iſt. Nichtsdeſtoweniger iſt es ganz unzuläſſig, dieſe Oper als eine „Skizze“ anzuſehen, weil, wie von Parteigängern behauptet wird, die Vorgänge in der innerſten Seele, der künſtleriſche Gehalt der Gedanken hier noch nicht erſchöpfend dargeſtellt ſeien. „Wenngleich die dichteriſche Sprache und der Vers oft noch des individuellen Gepräges entbehren“, — wie Wagner ſagt — wenngleich die üblichen Bildungen der damaligen Oper im Sinne ihrer Einordnung unter die Erforderniſſe des Stoffes und der Situation nur verſuchsweiſe geändert und umgebildet werden und ſelbſt noch von den Schönheitspfläſterchen der alten Kadenz Gebrauch gemacht wird, ſo iſt das Werk doch für ſich eine künſtleriſche Individualität und bildet dabei den bedeutungsvollſten Übergang zu den nachfolgenden Opern. Es war wirklich eine „auffallende Umwandlung“ vor ſich gegangen, die allerdings im Leben und Schaffen der Künſtler nicht ſo ſelten iſt, wie Wagner meint, und die ſich auch organiſch leicht erkennen läßt, wie aus den obigen Erörterungen zu ſehen iſt. Wenn Wagner in einem Briefe an Uhlig ſagt, daß er mit dieſem Werke ſich aus allem Inſtrumentalmuſiknebel zur Beſtimmtheit des Dramas erlöſte, ſo können wir nach Abzug ſeines Lieblingsbegriffes des Erlöſens ſoweit zuſtimmen, als er ſich an einer andern Stelle dahin ausſpricht, daß die Periode, ſeit der er aus ſeiner inneren Anſchauung ſchuf, mit dem „Fliegenden Holländer“ begann.

Mit dieſer richtigen Erkenntnis erledigen ſich auch alle Faſeleien über die ſcharfe Scheidung des künſtleriſchen Schaffens Wagners in zwei Perioden, deren zweite von 1848 begänne. Man braucht ſich nicht der „eingebürgerten Redensart der drei Manieren“ zu bedienen um einzuſehn, daß ſich hier wirklich eine Umwandlung vollzog, welche von einſchneidender Wichtigkeit war. Es iſt ja ſehr verführeriſch, das Leben Wagners in zwei Teile abzugrenzen, die ſchon der Zahl der Jahre nach einander gleich ſind — je 35 Jahre umfaſſend —, und dem entſprechende Unterabteilungen zu machen; allein das Leben und Schaffen des Künſtlers richtet ſich nicht nach äußerer Symmetrie, ſondern nach inneren Entwicklungsgeſetzen. Wenn wir dies bei Wagner überſchaun, ſo können wir die Werke bis zum „Rienzi“ in eine erſte Periode gehörig anſehn, wo er unter Autorität von Vorbildern — „unter Einfluß und als Nachahmung“ wie er ſagt — in Anlehnung an die Tradition eklektiſch geſchaffen hatte; die zweite ſchließt die drei Werke „Der fliegende Holländer“, „Tannhäuſer“ und „Lohengrin“ ein, in denen er zur Emanzipation gelangt, der er ſich noch nicht bewußt wird; und in die dritte Periode, welche „Triſtan“, den „Ring“, die „Meiſterſinger“, „Parſifal“ umfaßt, die Periode des „bewußten künſtleriſchen Wollens auf einer vollkommen neuen, mit unbewußter Notwendigkeit eingeſchlagenen Bahn“ (IV, 320). Dieſer Ausſpruch iſt nicht wörtlich zu nehmen. Die Bahn war im Verhältnis zu den drei Werken der mittleren Periode nicht vollkommen neu, und das bewußte künſtleriſche Wollen unterſcheidet ſich nicht ſo ſehr von dem unbewußten ſeiner mittleren Periode. Sagt er doch ſelbſt in einem Briefe an ſeinen Freund Heine (September 1849) (U. 382), daß dieſe neueſten Kunſtanſichten, die er nunmehr in ſeinen Schriften vertritt, „durchaus nur die alten ſind, nur klarer, weniger vermantſcht und deshalb mehr vermenſcht.“ „Vom ‚Fliegenden Holländer‘ beginnt“, wie Wagner ſagt, „meine Laufbahn als Dichter“ . . . Wagner hatte mit dem „Fliegenden Holländer“ — wie wir hervorgehoben haben — ſich der Sage zugewendet, welche das Hauptſtoffgebiet ſeines Schaffens bleiben

ſollte. Damit hängt aber alles andere innig zuſammen, das Herausarbeiten des Rein-Menſchlichen, die Verlegung der Handlung in die inneren Vorgänge, wie ſie der muſikaliſchen Behandlung vorzüglich taugen und ferner, nach außen hin betrachtet, die Unterordnung der formalen Ausgeſtaltung nach den Erforderniſſen und der Eigentümlichkeit des Stoffes und der Situation. Vom „Fliegenden Holländer" ſteigt dies an über „Tannhäuſer" und „Lohengrin" bis zu jener, den ſtrengſten Anforderungen ſeiner Prinzipien völlig gerecht werdenden Oper „Triſtan und Iſolde". Wagner ſelbſt hält den Schritt, den er vom „Tannhäuſer" zum „Triſtan" gemacht hat, für einen weiteren, als den „von meinem erſten Standpunkte, dem der modernen Oper aus bis zum ‚Tannhäuſer' zurückgelegten" (VII, 132). Man ſieht, auch Wagner ſondert bereits 1860 drei Gruppen ſeiner Werke. Wir werden beobachten, wie ſich in den verſchiedenen Werken der Ausgleich im Sinne der Wagneriſchen Reformen verſchiedentlich vollzieht; aber daß mit dem „Fliegenden Holländer" ein entſcheidender Einſchnitt gegeben iſt, dürfte über alle Zweifel erhaben ſein. Zudem kommt noch, daß die Lebenseinteilung eines zur Vollreife gediehenen Meiſters faſt immer eine dreiteilige Periodiſierung gibt und wir können uns hier ruhig, wie in ſo manchem andern, der geiſtigen Führung Goethes überlaſſen, der da ſagt: „Das Leben jedes bedeutenden Menſchen, das nicht durch einen frühen Tod abgebrochen wird, läßt ſich in drei Epochen teilen: in die der erſten Bildung, in die des eigentümlichen Strebens und in die des Gelangens zum Ziele, zur Vollendung."

Auch äußerlich bedeutet dieſe dramatiſche Ballade den dauernden Primat der deutſchen Oper, wie das Auftreten von J. S. Bach und ſeinen Zeitgenoſſen den Primat der deutſchen Muſik überhaupt. Dasſelbe Stück, die Ballade Sentas, wurde von dem franzöſiſchen Komponiſten Dietſch, dem der Direktor der Pariſer Oper die Kompoſition übertragen hatte, als Koloratur-Arie komponiert. Stellt man beide nebeneinander, ſo erfaßt man den tiefen Sinn dieſer Behauptung. Allein es wäre ungerecht, wollte man damit gleichſam eine Schlacht am weißen Berge geliefert ſehen und

ihren Ausgang für den Protestantismus in Böhmen in die Niederwerfung der romanischen Oper umdeuten, nein! So weit ging es nicht. Italien sollte seinen Verdi bekommen, der im gleichen Jahre geboren war wie Wagner und der nach ähnlichen Übergängen wie Wagner ebenfalls zum dramatischen Prinzip kraft eigener Macht und Begabung durchdrang, nur unter andern kulturellen Bedingungen und daher allgemein kulturhistorisch zu einem andern Ziele gelangte.

Mit diesen beiden Partituren unter dem Arme („Rienzi" und „Fliegender Holländer") kehrte Wagner in seine Heimat zurück, deren Boden er tränenden, feuchten Auges betrat, und im Anblick des deutschen Rheines schwur er dem deutschen Vaterlande ewige Treue. Er hätte mit dem Normannenherzog Wilhelm rufen können: „Hei, ich erfaß' und ergreif' Dich, Engelland!" Denn wie Wilhelm der Eroberer strauchelte er vorerst auf deutschem Boden und blieb in der Folge Sieger. Dresden sollte für die nächsten sieben Jahre sein Standort sein (1842—49).

Der große Erfolg der ersten Aufführung des „Rienzi" (20. Oktober 1842) hatte die Anregung gegeben, Wagner für eine der frei gewordenen Stellen am Hoftheater zu gewinnen. Wagner, der Einsame, Verlassene, Heimatlose, fand sich plötzlich „geliebt, bewundert, von vielen mit Erstaunen betrachtet". Man hatte ihn auch als Dirigenten bewundern können, und so lag es nahe, ihm die Kapellmeisterstelle anzubieten. Er hatte Bedenken, sie anzunehmen, Bedenken, ob er der rechte Mann für die Stellung sein werde. Den Charakter der öffentlichen Kunstzustände hatte er erkannt. Er wollte schon damals lieber nur dann mit den Theatern verkehren, wenn die Aufführungen seiner Opern es verlangten. Indessen die Aussicht, durch den Verkehr mit Künstlern viel Gutes für die Kunst zutage fördern zu können, war verlockend; bestimmend war aber die notwendige Obsorge für den Hausstand. Seine ökonomische Lage war derart, daß Gattin und Freunde wohl recht hatten, ihm auch mit Rücksicht auf diese zur Annahme einer dauernden Anstellung mit fixem Gehalte zuzureden. So nahm er an; „froh und freudig ward ich königlicher Kapellmeister". Am

2. Februar 1843 wurde er nach dem Probedirigieren von Webers „Euryanthe“ installiert. Indessen seine Befürchtungen sollten sich bewahrheiten: So viel Befriedigendes er auch beim Studium der Werke von Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Spohr und Marschner im Theater, von Bach, Haydn, Mozart, Cherubini, Beethoven und Mendelssohn in den Pensionskonzerten der Hofkapelle leisten und so sehr er auch seine ungewöhnliche Dirigentengabe betätigen konnte, so wurde ihm die Stellung bald „die Quelle eines zehrenden Leides“. Wir sehen wieder den Grundzug des Wagnerischen Charakters: Angezogen — abgestoßen; schwärmerische Liebe — unüberwindliche Abneigung wechseln rasch aufeinander. Zu letzterer waren mannigfache Gründe vorhanden. Das nötige Verständnis für seine Begeisterung in der Erfüllung seines Amtes fand Wagner weder bei dem vorgesetzten Intendanten noch bei der nörgelnden Kritik. Mit den Tagesforderungen einer ständigen Bühne konnte er sich nicht zurecht finden, da seine künstlerische Phantasie den Flug in einer Richtung genommen hatte, die ihn von den Strömungen des Tages immer weiter abführte. So blieben ihm nur einige wenige Freunde, mit denen er dann Zeit seines Lebens im Verkehr blieb. Die Sammlung der Briefe (erschienen 1888) an Theodor Uhlig (Orchestermusiker), Wilhelm Fischer (Chordirektor) und Ferdinand Heine (anfänglich Orchestermusiker, dann königlicher Schauspieler), ferner die Briefe an den Arzt Dr. Anton Pusinelli (veröffentlicht 1902) sind ein rührender Beweis dieser seiner Zusammengehörigkeit und seines treuen Anhänglichkeitsgefühles; allein gegenüber der Öffentlichkeit dürften seine Worte wohl berechtigt sein: „Ein Gefühl vollkommener Isolierung befiel mich.“ Dazu hatte die Enttäuschung nicht wenig beigetragen, welche das Publikum bei der ersten Aufführung des „Fliegenden Holländer“ (2. I. 1843) empfand, in dem es einen zweiten „Rienzi“ erwartet hatte. „Die hastig vorbereitete Aufführung mißglückte“ — wie Wagner sagt — „in der Ausführung durchaus,“ obzwar die Darstellung der Senta durch die Schröder-Devrient „so genial schöpferisch vollendet war, daß ihre Leistung allein diese Oper vor

völligem Unverständnis von seiten des Publikums rettete und selbst zur lebhaftesten Begeisterung hinriß". Indessen scheint es, daß die darstellenden Künstler in der drei Jahre darauf folgenden Erstaufführung des „Tannhäuser" (19. Oktober 1845) nicht mehr dem Fortgange der Kunst Wagners in der Darstellung folgen konnten. Der musterhafte erste Rienzi-Darsteller, Tichatschek, schien vor der Aufgabe des Tannhäuser verwirrt und selbst die Schröder-Devrient, welche die Venus gab, sagte jetzt zu Wagner: „Sie sind ein Genie; aber Sie schreiben so exzentrisches Zeug, daß es kaum möglich ist, es zu singen." Zu dieser inneren Abwendung von dem Dresdener Theater- und Kunstleben kam als entscheidender Grund für das Verlassen seiner Stellung seine Beteiligung an der Dresdener Revolution, die ihn am 14. Mai 1849 ins Exil trieb.

Seine künstlerische Produktionskraft hatte während des Dresdener Aufenthaltes ungestört ihren Fortgang genommen. Neben dem „Tannhäuser" und „Lohengrin" entstanden einige kleinere Kompositionen, ferner Einrichtungen älterer, historischer Werke, unter den letzteren die von Glucks „Iphigenie in Aulis", die am 22. Februar 1847 in seiner Einrichtung aufgeführt wurde. Die Spontinische Bearbeitung der „Iphigenie" für Berlin ließ Wagner beiseite und hielt sich an die Originalpartitur, retuschierte die Orchestration, zog einzelne Teile zusammen, erweiterte andere durch verbindende Stellen und änderte den Schluß in dramatisch wirkungsvoller Weise, indem der göttliche Ratschluß über die Entrückung der Atridentochter von der Göttin selbst verkündet wird. Von den dreihundert Seiten der Partitur hat Wagner auf wenigstens zweihundert teils kleinere, teils größere Veränderungen und Anmerkungen gemacht. Vortragszeichen finden sich in fast jeder Zeile, ebenso zahlreiche Anmerkungen und Änderungen in bezug auf die Instrumentation. Die Hinzufügungen füllen vierzig große Folioseiten, die Einlage am Schluß acht Seiten; auch der Ausgang der Ouvertüre wurde geändert. Ursprünglich ging sie in die erste Szene über. Mozart hatte sie schon geändert und einen vollen Schluß gemacht. Wagner nimmt das erste Thema der Ouvertüre

wieder auf und folgt somit Gluck, welcher nach der Überleitung in die erste Szene dieses Thema verwendet hatte.

Es ist bemerkenswert, daß Wagner aus dem Charakter der Ouvertüre den Vortrag derselben richtig zu bestimmen vermochte, in künstlerischer Intuition das geschichtliche Wissen ersetzte und die Teile der historischen Form der französischen Ouvertüre, nach welcher Gluck das Gebilde schuf, in ihren dynamischen Verhältnissen erkannte, ohne daß die Tempo- und Vortragszeichen von Gluck angegeben sind. Dieser konnte sich zu seiner Zeit auf die Einsicht und die Übung der historischen Tradition verlassen und die betreffenden Vorzeichnungen nach dem damaligen Gebrauche außer acht lassen. In seinem während des Pariser Aufenthaltes 1841 geschriebenen und klar gefaßten Aufsatze „über die Ouvertüre" will Wagner diese Ouvertüre „als herrliches Beispiel für die Zukunft angesehen wissen, das als Regel für die Auffassung der Ouvertüre dienen und zugleich für immer dartun kann, wie sehr eine großartige Einfachheit in der Wahl der musikalischen Motive es dem Musiker ermöglicht, das schnellste und deutlichste Verständnis seiner noch so ungewöhnlichen Intentionen hervorzurufen" (I, 203). Ein Jahr vor der Bearbeitung der Gluckischen „Iphigenie" hatte Wagner die neunte Symphonie von Beethoven zur Aufführung gebracht (Palmsonntag 1846) und ein mit Worten aus Goethes „Faust" ausgestattetes dichterisches Programm verfaßt, so wie er solche programmatische Erläuterungen später (1852) zur „Eroica" und zur Coriolanouvertüre von Beethoven gab. Das Programm zur Neunten bildet neben den Bemerkungen „zum Vortrag der neunten Symphonie Beethovens" vom Jahre 1873 (gelegentlich der Grundsteinlegung des Festspielhauses in Baireuth) einen wichtigen Beitrag zur Erfassung und Aufführung des Werkes, abgesehen von der gewaltsamen Erklärung des vierten Satzes, in welchem der „letzte Versuch gemacht wird, durch Instrumentalmusik allein ein sicheres, festbegrenztes und untrübbares freudiges Glück auszudrücken" (II, 61) — hierüber soll bei der Erörterung von Wagners Theorien des näheren gesprochen werden. Die Aufführung

unter Wagners Leitung erfolgte zur gleichen Zeit und mit ähnlichen begleitenden Umständen, wie diejenige unter der Leitung von Otto Nicolai in Wien, zu welcher dreizehn Proben gehalten worden waren. Es war die Zeit, da Beethovens Werke der letzten Periode nach dem äußerlichen Vorgange in Pariser Konzerten allmähliche Verbreitung fanden. In Paris hatte „die Anhörung einer Probe der drei ersten Sätze (der Neunten), durch das unvergleichliche Orchester des Conservatoire ausgeführt, mich plötzlich über Jahre der entfremdenden Verirrungen hinweg mit jenen ersten Jugendzeiten in eine wunderbare Berührung gesetzt und befruchtend für die neue Wendung meines inneren Strebens wie mit magischer Kraft auf mich gewirkt" (II, 51).

Eine Einrichtung anderer Art vollzog Wagner an Palestrinas »Stabat mater«. Hier fügte er nichts hinzu, sondern verteilte die acht Stimmen der doppelchörigen Komposition in mannigfaltig abwechselnder Klangschattierung an Solo, mannigfach besetzte und Chorstimmen. Man kann sagen, daß diese Einrichtung dem Charakter der Komposition weder in ihrer historischen Beschaffenheit noch in ihrer künstlerischen Eigenart entspricht. Die dynamische Behandlung ist geradezu unnatürlich, äußerlich gewaltsam. Es ist dies um so befremdender, da doch Wagner der lateinischen Sprache vollkommen mächtig war. Die Bearbeitung erscheint wie eine Übertragung jener Idee eines Romantikers, der die Oberstimme einer mehrstimmigen kirchlichen Vokalkomposition von einem Solisten singen läßt und die übrigen Stimmen der Begleitung zuschiebt. Wagners Ansicht von der ausschließlichen Eignung der A-Cappella-Musik zu gottesdienstlichen Verrichtungen ist nur ein Reflex der von den Führern der Romantik vertretenen Anschauung. Er erweist sich auch da als Anhänger dieser Schule. Aus der Dresdener Hofkirchenkapelle wollte er die Instrumente verbannt sehen und als moderner Künstler an Stelle der Knabenstimmen, entgegen dem alten Statut dieser Hofkapelle, Frauen zulassen.

In derjenigen Komposition der Dresdener Zeit, welche von Wagner für Vokalstimmen entworfen war, griff er selbst weiter

aus, indem er ſich mit den Singſtimmen nicht begnügte und ſeiner koloriſtiſchen Anlage gemäß zu ſtarken orcheſtralen Mitteln griff. Es iſt die bibliſche Szene, das „Liebesmahl der Apoſtel“, welche er als Dirigent des Männergeſangfeſtes im Juli 1843 ſchrieb; im gleichen Jahre war er Leiter der Dresdener „Liedertafel“ geworden. In der Kompoſition werden drei Männerchöre verwendet, die a-cappella beginnen; der Moment, wo der heilige Geiſt über die Jünger kommt, iſt durch die Inſtrumente in packender Weiſe — um nicht zu ſagen durch einen Orcheſtereffekt — wiedergegeben. Vierfach geteilte Streicher, darüber gehaltene Akkorde der Holzbläſer, ein mächtiges Schwirren unter dem Wirbel der Pauken, bis endlich fortissimo die Blechinſtrumente — vier Trompeten, vier Hörner, drei Poſaunen, eine Tuba, ein Serpent — ſich mächtig entladen. Wagner hat hier vielfach in einer Art Sprechgeſang die Stimmen unisono geführt. Die polyphone Behandlung iſt in dieſer Kompoſition nicht imponierend; zudem iſt der Ausdruck der Apoſtel etwas weichlich. Wenngleich dieſes Werk heute auf den Programmen faſt aller beſſeren Männergeſangsvereine ſteht, und gegenüber den Vorgängern im Oratorium für Männerchor, unter denen C. Loewe und Julius Otto hervorragen, ſeinen feſten Platz behaupten kann, ſo möchte ich dasſelbe doch nicht als eine vollwichtige Kompoſition Wagners anſehn. Jedenfalls hat ſie dazu beigetragen, den Männergeſang aus ſeinem natürlichen Boden des Volksliedgeſanges und der Volksliedbearbeitung in eine Sphäre zu entrücken, für deren Ausdruck ſeine normalen Mittel nicht hinreichen, ſondern nur durch künſtliche Erweiterung gewonnen — um nicht zu ſagen erzwungen — werden. Von den andern kleineren Werken der Dresdener Zeit ſeien nur noch die bei Gelegenheit der beſonders durch Wagner veranlaßten Heimbringung und Beſtattung der ſterblichen Überreſte C. M. v. Webers aus London (1844) komponierten Stücke nebſt der herrlichen, von tiefſter Pietät zeugenden Rede Wagners an Webers Stätte erwähnt. All dies tritt zurück vor den beiden großen Werken, die wir nun zu behandeln haben.

VII.

Ein glücklicher Zufall hatte Wagner das „Volksbuch“ vom Tannhäuser in die Hände gespielt. Es war im Sommer 1841, zur Zeit, da die Sehnsucht nach seiner Heimat ihn in Paris am stärksten befallen hatte; nebst dem „Tannhäuser“ das mittelalterliche Gedicht „Der Sängerkrieg“ (Wartburgkrieg) und im Zusammenhang damit „Loherangrin“ und Wolfram von Eschenbachs „Parzival“ und „Titurel“. „So öffnete sich mir plötzlich eine ganz neue Welt dichterischer Stoffe.“ So sehr er von ihnen gefesselt war, so schwankte er doch noch einige Zeit. Es trat bei ihm ein Rückfall in die historische Oper ein. Er meinte im Manfred, dem Sohne Friedrichs II., einen geeigneten Stoff gefunden zu haben; doch war es weniger diese Gestalt, welche ihn gefangen hielt, als vielmehr eine erdichtete weibliche, zu deren Schöpfung eine bildliche Darstellung Friedrichs II., umgeben von seinem fast ganz arabischen Hofe, mit singenden und tanzenden orientalischen Frauengestalten die Phantasie des Künstlers lebhaft anregte. Diese Frauenrolle verkörperte sich in einer jungen Sarazenin, der Frucht einer Liebesumarmung Friedrichs II. und einer Tochter Arabiens. Sie sollte am Hofe des entmutigten Manfred als Prophetin erscheinen, zu Taten begeistern. Geheimnisvoll verbirgt sie ihre Abkunft dem sie liebenden Manfred. Bei dem Anschlag auf sein Leben fängt sie den tödlichen Stoß mit ihrer Brust auf: Sterbend bekennt sie sich als Manfreds Schwester und läßt ihre volle Liebe zu ihm erraten. Der gekrönte Manfred nimmt für immer von seinem Glücke Abschied. Es kam nicht über den Entwurf hinaus. Das Bild verwischte sich vor den einfachen Zügen des Volksgedichtes

des „Tannhäuſer“. Auch die Schröder-Devrient, für welche die Rolle gedacht war, fand keinen Geſchmack an der Sarazenin, die nur Prophetin blieb und nicht Weib werden wollte. So wandte ſich Wagner wieder der Sage zu.

Alle Anſätze zu hiſtoriſchen Dramen, zu Opern mit hiſtoriſchem Stoffe blieben ſtecken. Eine Neubearbeitung des Librettos nach einem Romane von König „Die hohe Braut“ unter dem Titel „Bianca und Giuſeppe“, eine Dichtung, die er 1836 entworfen und an Scribe eingeſandt hatte, komponierte Wagner ſelbſt ſpäter nicht mehr nach der dichteriſchen Umarbeitung und ſchenkte dieſe ſeinem Freunde, dem Direktor des Prager Konſervatoriums, S. F. Kittl; das Textbuch wurde unter dem Titel „Die Franzoſen vor Nizza“ von dieſem komponiert, und die Oper wurde in Prag 1848 aufgeführt; „Friedrich der Rotbart“, „Luther“, „Friedrich der Große“, „Herzog Bernhard von Weimar“ blieben überhaupt unvollendet. Sie ſind nicht über die Stoffſammlung und den Entwurf hinaus gediehen. Auch der 1848 ſkizzierte „Jeſus von Nazareth“ blieb im Entwurfe hauptſächlich aus dem Grunde ſtecken, weil er zu ſehr auf die hiſtoriſchen Begebenheiten angelegt war. Das aus dieſem Entwurfe für die muſikaliſch-dramatiſche Bearbeitung tauglich Erſcheinende wurde von Wagner ſpäter zum Teil im „Parſifal“ verwertet. Endlich war ſein Entſchluß gefaßt. Wagner griff nach dem Urſtoffe der Sagen. Er ahmt ihre Begebenheiten nicht äußerlich nach, er kompiliert nicht den Inhalt der verſchiedenen Sagenkreiſe, die er in einer Oper vereinigt; er entnimmt ihnen nur die wirkſamen poetiſchen Motive, verarbeitet ſie ſelbſtändig und ſchafft ſo neue organiſche Gebilde in freier Metamorphoſe des Überkommenen. Er vermeidet die Verſchwommenheit in der Erfaſſung und Behandlung dieſer Stoffe, wie ſie ſich vielfach bei den romantiſchen Dichtern zum Schaden der Dichtung fühlbar macht, er ſchält den Kern heraus und umgibt ihn mit einer neuen poetiſchen Hülle. Er erwägt mit Klarheit die treibenden Motive der Handlung, die mit dramatiſcher Schlagkraft wirken. Er führt mit dem überkommenen Material neue Gebäude in meiſter-

haſter Art auf. Wagner meint ſpäter (1851, IV, 269), daß in jenem „Volksbuch“ eine loſe Verbindung zwiſchen „Tannhäuſer“ und dem „Sängerkrieg“ ſchon beſtanden habe und gerade dieſe ihn unwiderſtehlich angezogen hätte. Die Forſchung hat bis heute nicht feſtgeſtellt, welches Volksbuch dies hätte ſein können.

Möglicherweiſe greift da eine Rückerinnerung Platz an die Lektüre Wagners (im Jahre 1829) von Tiecks Erzählung „Von dem getreuen Eckart“ und dem „Tannhäuſer“ und E. T. A. Hoffmanns Novelle „Der Kampf der Sänger“. Dieſe Erzählungen hatten ihn in phantaſtiſch-myſtiſcher Weiſe angeregt; „nie aber war von dieſem Gebiete aus auf meinen künſtleriſchen Geſtaltungstrieb Einfluß geübt worden“ (ebenda). Als er jetzt neuerlich Tiecks Dichtung las, begriff er, wieſo „ihre myſtiſch-kokette und katholiſch-frivole Tendenz mich früher zu keiner Teilnahme beſtimmt hatte“. Indeſſen haben die beiden doch in einigen Zügen nachgewirkt. Den Romantikern lag dieſer Stoff beſonders nahe. Fouqué und Eichendorff haben ihn nebſt anderen ebenfalls dichteriſch behandelt und Wagner war es bekannt, daß ſich auch Weber mit der Abſicht der Kompoſition eines „Tannhäuſer“ getragen hatte. Es iſt nicht ſtatthaft, das Verhältnis der Sagenſtoffe zur dramatiſchen Behandlung in Wagners Opern hier und jetzt näher zu beſprechen. Dies würde für ſich allein ein Kolleg verlangen, welches mindeſtens über die gleiche Stundenzahl verfügen müßte, als ſie zu Gebote ſteht. Es ſei nur bemerkt, daß für den „Tannhäuſer“ wie für die nachfolgenden Werke die damalige Literatur wichtige wiſſenſchaftliche Vorarbeiten und dichteriſche Vorlagen bot. Die Errungenſchaften der Forſcher wie der Brüder Grimm, Gräſſe, Zeune und L. Ettmüller u. a., die Sammlungen der „deutſchen Sagen“ von den Brüdern Grimm (1816/8), die auch die Sagen vom „Tannhäuſer“, „Wartburgkrieg“, von „Frau Holle“, vom „Hörſelberg“, dann von „Lohengrin“ u. v. a. enthielten, ferner der „Sagenſchatz und Sagenkreis des Thüringer Landes“ von Ludwig Bechſtein (1835), die Sammlung „Des Knaben Wunderhorn“ von Arnim-Brentano boten die dichteriſch-wiſſenſchaftliche Grundlage der einſchlägigen

Arbeiten von Wagner. Dieſe literariſch-wiſſenſchaftlichen Vorarbeiten waren von den Abſichten und Neigungen der Romantiker begünſtigt; die deutſche Altertumsforſchung beruhte auf einem der Reimtriebe der Romantiker, welche die deutſchen Mythen, Heldenſagen und Märchen bevorzugten und ihr Intereſſe auch dem Orient und beſonders der indiſchen Sprache und Philoſophie, ſowie überhaupt nach dem Vorgange von Uhland und Herder den Stimmen aller Völker zuwendeten. Für den „Tannhäuſer“ ſpeziell kommt da noch ein Werk „über den Wartburgkrieg“ von E. T. L. Lucas in Betracht, in welchem die Anſicht aufgeſtellt wird, daß Heinrich von Oſterdingen und der Tannhäuſer identiſch ſeien. Dies machte ſich Wagner ebenſo zu eigen wie Grimms Zuſammenfaſſung der Frau Venus mit der freundlichen, milden Göttin Holda aus der altgermaniſchen Mythenwelt. Die Erzählungen von Tieck und Hoffmann boten ebenfalls manche poetiſchen Motive, deren ſich Wagner bemächtigte; Heines Legende vom Tannhäuſer (1836) dürfte Wagner die Anregung gegeben haben. Das mittelalterliche Gedicht aus dem 13. Jahrhundert „ſingerkriec ûf Wartburc“ und das Volkslied vom Danhauſer aus dem 16. Jahrhundert (das echte Tannhäuſerlied) bildeten grundlegende Vorlagen. Im erſteren findet ſich ſchon eine äußerliche Verknüpfung der Geſchichte der heiligen Eliſabeth mit dem Sängerkrieg. Wagner vertiefte die Geſtalt aus der Legende und ſtellte ſie in den Vordergrund neben Tannhäuſer. Die mittelalterliche Anſchauung, der Reine opfere ſich für den Unreinen, er nehme die Schuld des Befleckten auf ſich und führe ihn zum ewigen Heile, wird hier wie in anderen Werken Wagners zum dramatiſchen Grundmotiv. Den Schluß der alten Ballade, demzufolge in Ausführung antipapiſtiſcher Geſinnung des Volksliedes Tannhäuſer ob der Härte des Gottesmittlers wieder in den Venusberg zieht, ſo daß die ausgeſandten Boten den Ritter nicht mehr auf Erden finden, änderte Wagner in dramatiſchem Sinne, indem das Wunder des grünenden Stabes dem Tannhäuſer vor dem Sterben verkündigt wird und ſo nach einem Grundmotiv Wagneriſcher Dramen Tannhäuſers Tod zugleich ſeine Erlöſung vom Fluch der Sünde

bedeutet. Dieſer Schluß machte Wagner mancherlei Sorge. Mit der Fertigſtellung des Werkes vor der erſten Aufführung (Dresden, 19. Oktober 1845) — die Zeit von der Skizzierung der Dichtung (Juni 1842) unter dem Titel „Venusberg, romantiſche Oper“, die am 22. Mai 1843 beendigt war, faßt bis zum Abſchluß der Partitur (13. April 1845) drei Jahre ein — war noch nicht die Schlußfaſſung erfolgt: im folgenden Jahre nahm Wagner neuerlich eine Reviſion vor, und wir beſitzen in der Tat verſchiedene Schlüſſe der Oper, die Wilhelm Tappert letzthin nach den verſchiedenen Ausgaben der Textbücher und der Partitur zuſammengeſtellt hat. Feſtgehalten hat Wagner an dem Tode von Eliſabeth und Tannhäuſer — er hat nicht den wohlmeinenden Rat eines Hoftheaterintendanten befolgt, welcher behauptete, die Oper könnte wohl viel beſſer ausgehen, wenn die beiden doch endlich vereinigt würden. Der Tod bietet ein troſtreiches Ende; die Wunden ſind geſchloſſen. Das Scheiden aus dem Leben befreit die beiden von Leiden und läßt troſtreiche Möglichkeiten offen, wie im „Triſtan“. Dieſes Ende gibt des Rätſels Löſung, das uns in der Oper aus der Gegenüberſtellung der zwei ſcheinbar unvereinbaren Gegenſätze geſtellt wird. Auf der einen Seite: „Sinnlichkeit in zauberiſchen Klängen, in wollüſtigen Tönen, in wildem Jubel berauſchender Klänge, in trunkenem Wonneruf, in raſender Glut, in ſchaurig-üppigem Säuſeln, in wollüſtig-klagendem Schwirren“, ſo wie es die Griechen in ihren Bacchantenzügen künſtleriſch geſtaltet haben. Im Mittelpunkt eine unſäglich reizende Weibesgeſtalt, welche in ihren Verführungskünſten ihr Recht vertritt, das ihr von der Natur eingeräumt erſcheint. Auf der andern Seite die reine, edle, auf Gottesfurcht und Ehrbarkeit ruhende Liebe, das jungfräulich Unnahbare und dabei von tiefer Liebe Erfüllte, die Sehnſucht nach einem Höheren. Hie Hörſelberg, hie Wartburg, deren Anblick bei Wagners Rückkehr in die Heimat ſo unſäglich heimiſch und anregend auf ihn wirkte. Dieſer Gegenſatz tritt gerade an jener Stelle als unlösbar hervor, da Tannhäuſer in Gegenwart der Eliſabeth in den Preis der Venus ausbricht: „Dir

töne Liebe . . ." allerdings nicht zu ihr gewendet, wie dies mancher Darsteller tut, sondern in Entrücktheit, in wahnsinniger Erfüllung seines Versprechens, den Ruhm der Göttin überall zu verkünden. Darin liegt die Peripetie des Stückes. Was nunmehr kommt, ist die Folge dieser Katastrophe, und Tannhäuser bricht in Innewerdung dieses Vergehens zusammen. Elisabeths Mitgefühl läßt ihn seiner Sünde inne werden. Die Worte „ich flehe für ihn" sind der poetisch-musikalische Höhepunkt der Oper, die Stelle, welche Wagner als den Nerv der ferneren Tannhäuser-Existenz, als die „Axe seiner Erscheinung" bezeichnet. Von dem Moment, da Tannhäuser sich dessen bewußt wird und in den Ruf ausbricht: „Zum Heil den Sündigen zu führen", erfaßt uns Mitleid mit seiner ganzen Erscheinung. Elisabeths Mitgefühl strömt in uns über.

Im Charakter des Tannhäuser projiziert Wagner gewisse Grundeigenschaften des Deutschen, wie er seiner persönlichen Auffassung und Anschauung entspricht. „Da ist mein Tannhäuser wie er leibt und lebt, ein Deutscher vom Kopf bis zur Zehe". In jedem seiner Werke steht Wagner in innigster persönlicher Beziehung zu der Dichtung. Tannhäuser spiegelt die Persönlichkeit Wagners wieder, indem auch dieser Charakter sich nur in Extremen bewegt; durch plötzliche Entschlüsse und heftige Eruptionen in Rufen wird der Fortgang der Handlung bestimmt: „Mein Heil ruht in Maria!" „Nach Rom!" „Elisabeth!" Tannhäuser ist wie Wagner „nie und nirgends etwas nur ein wenig, sondern alles voll und ganz". Mit vollstem Entzücken schwelgt Tannhäuser in den Armen der Venus und zerbricht die Bande im Heilrufe an Maria; rückhaltlos gibt er sich dem Eindrucke der heimischen Natur hin im kindlich-religiösen Reuegefühl; er übt Buße, er ist zerknirscht und hat ein Verlangen nach Heiligung. Den von der Kirche Zurückgestoßenen ergreift Verzweiflung; die Erbarmungslosigkeit erfüllt ihn mit Ekel. Haß und Grimm, Verzweiflung treiben den Wahnsinnigen in die Arme der Venus zurück, aus deren Truggebilde ihn die echte, reine Liebe reißt. So prallen Verzückung und Zerknirschung in höchsten Potenzen aneinander. Über allem schwebt die Sehnsucht

nach einer Liebe, die, ohne ſich vom Irdiſchen losreißen zu können, in das Reich des Überirdiſchen ſtrebt.

Alles iſt aus inneren Motiven geſtaltet, noch ſtärker als im „Fliegenden Holländer“. Rein inſtinktiv wird die im „Fliegenden Holländer“ betretene Richtung weiter verfolgt und ausgebildet. Dies geht ſchrittweiſe vor ſich. Die Reflexion greift wie bei allem künſtleriſchen Schaffen ein, jedoch wird ſie weder hier noch im „Lohengrin“ zu einem Syſtem der künſtleriſchen Behandlung des Ganzen. Das ſieht man am deutlichſten in der Art wie die Melodie ausgeſtaltet iſt.

Wagner verſteht unter dem Begriffe der „Melodie“ die geſchloſſenen Formen der Oper, wie er ſie übernommen hat; allein auch in ihr gab es neben der „patriarchaliſchen“, „abſoluten“ Melodie auch dramatiſche Rezitative, „dramatiſche Melodien“, die von ihm übernommen, weitergeführt und endlich zur Ausarbeitung des ganzen muſikaliſchen Dramas verwendet wurden. Dies iſt im „Tannhäuſer“ noch nicht der Fall. Wir finden eine Reihe von geſchloſſenen Formen oder von Gebilden, welche ſich an ſolche anlehnen. Die Romanze des Wolfram, Tannhäuſers Geſang an Venus „Dir töne Lob!“, der Marſch und Einzug ſind nur einzelne Beiſpiele. Das Duett zwiſchen Tannhäuſer und Eliſabeth hält ſich ebenfalls in der überkommenen Art und wird ſogar mit einer Schlußkadenz bedacht. Dagegen iſt das Duett zwiſchen Tannhäuſer und Venus zur Szene ausgeſtaltet, und die Szeneneinteilung ſucht ſich der ganzen Oper zu bemächtigen, ohne von gewiſſen traditionellen Formen abſehen zu können. Auch in dieſer Duettſzene tauchen geſchloſſene Melodien auf, wie der Dankhymnus, welcher eigentlich eine Inſtrumentalmelodie iſt, die ſogar in ihrer Vereinigung mit dem Worte nur mangelhaft deklamiert wird. Aus dem Verlaufe dieſer Szene ſieht man den ſtetigen Fortgang in der Umbildung der übernommenen Opernformen. Es wechſeln in dieſer Szene melodiſch feſtgefügte Stellen, in welchen die Melodie als Primäres erſcheint, dem ſich das Wort als Sekundäres unterordnet. Gewiſſe melodiſche Phraſen, die rein des muſikaliſchen Bedürfniſſes

halber wiederholt werden, wechſeln mit frei deklamierten Stellen, in welchen die muſikaliſche Betonung der rezitierten Deklamation folgt. Der Schluß wird duettierend gebildet, ſowie auch der zweite Teil des mehr geſchloſſenen Duettes zwiſchen Eliſabeth und Tannhäuſer gehalten iſt. Man ſieht allenthalben, wie aus der alten Kompoſitionstechnik die neue erwächſt. Hierbei kommen die Erfahrungen aus den Opern von Weber und Marſchner zur Verwertung. Wenn Wagner meint, daß, „was die Form meines Werkes (Tannhäuſer) betrifft, hierin vielleicht das Weſentlichſte beruht, was meine Oper von der meiner Vorgänger unterſcheidet“ (VII, 135), ſo liegt darin eine Vergrößerung der formalen Umgeſtaltung und zugleich eine Verkleinerung der dichteriſchen Bewertung ſeiner Oper gegenüber den Werken der vorangegangenen Romantiker der Muſik im Verein mit den Verfaſſern ihrer Opernbücher.

Die Finales bieten des weitern einen Beleg dafür. Gegenüber der lebhaften Steigerung im Finale des erſten Aktes wird das zweite Finale zu einem kunſtvollen Bau, in welchem der dramatiſche Fortgang parallel geht mit der muſikaliſchen Behandlung. Liſzt findet ſogar, daß Wagner hier ganz Muſiker ſei. Es beginnt mit dem Sängerkrieg, in welchem die Einzelvorträge muſikaliſch geſtaltet werden im Wechſel rhapſodiſch rezitativiſcher Behandlung, die gewöhnlich dem erſten Teil eines Sängervortrages zuteil wird, worauf der zweite Teil mehr geſchloſſen iſt: für jeden Sänger eine eigene Weiſe und eine eigene Behandlung. So drückt ſich Walter, der lyriſcheſte, ſchon im erſten Teile mehr melodiſch aus. Mit der wachſenden Erregung des Streites werden die Bildungen freier. Das Finale ſelbſt beſteht aus drei Teilen: 1. der Zornausbruch der Ritter, Eliſabeths Schutz und Fürbitte, 2. die Zerknirſchung Tannhäuſers, das Mitgefühl der Ritter mit Eliſabeth und 3. des Landgrafen Anſprache und Ausweiſung Tannhäuſers, die neuerlichen Vorwürfe der Ritter, Eliſabeths Hinweis auf Rom, Tannhäuſers büßensdurſtige Reue und ſein Aufbruch zur vermeintlichen Stätte des Heiles.

In dem erſten Teile dieſes Finales ſteht zwiſchen dem Aus-

bruche des Entſetzens und der Entrüſtung der Ritter nach Tannhäuſers „grauenhaftem Bekenntnis“ und Eliſabeths Fürbitte eine Mittelpartie, ein „motivierter Übergang“, der von ſymptomatiſcher Bedeutung für des Künſtlers Schaffen iſt, ein Verfahren, das für die Technik der folgenden Werke erhöhte Wichtigkeit erlangt. Es ſtehen ſich hier wilder Zornausbruch über das Verbrechen Tannhäuſers und abgeklärteſte, vergeiſtigte Ruhe der Eliſabeth gegenüber, die durch plötzlich erfahrenes tiefſtes Leid und durch das ſich bekundende Mitleid wiſſend geworden, das Mitgefühl der Ritter erregt und Nachſicht erfleht. Zwei extreme Stimmungen prallen aneinander, wie ſo oft im Leben und beſonders im Leben Wagners, der erkannte, daß es „in meiner Natur urſprünglich lag, ſchnell und ſtark in den Extremen der Stimmung zu wechſeln“, und daß „meinem Charakter extreme Stimmungen in ſtarkem Konflikt wohl immer eigen bleiben müſſen“ (M. W. 188 fg.). „Auch die wahre Kunſt kennt keine anderen Vorwürfe, als dieſe höchſten Stimmungen in ihrem äußerſten Verhalten zueinander zu zeigen“. Wagner erfaßte im richtigen Augenblick die Gefahr, „die durch die materielle Verwendung dieſer Extremitäten für die Kunſt entſtände, da allzu leicht eine verderbliche Manier ſich einſtellte, die bis zum Haſchen nach äußerlichen Effekten ſich verderben kann“. Die Klaſſiker waren davor gefeit. Sie hielten ſich auch bei den Ausbrüchen heftigſter Leidenſchaft innerhalb einer gemeſſenen Grenze, und in der Oper beugte zur Zeit der Klaſſiker die formale Behandlung dieſer Gefahr des Aneinanderprallens extremer Stimmungen vor. Zudem bildeten die rezitativiſchen Zwiſchenglieder eine paſſende Ein- und Überleitung. In den ausgearbeiteten Rezitativen entlud ſich gelegentlich die erſte Leidenſchaft, und der hierauf folgenden, mehr oder weniger geſchloſſenen Form kam dieſe Entladung zugute. Mit der Zerſetzung der Form bei den Romantikern ſtellte ſich die Gefahr des unvermittelten Aneinanderprallens geſteigerter Stimmungen von neuem ein, gefördert durch die Macht des Ausdruckes, die in der Inſtrumentalmuſik gewonnen worden war. Beſonders die franzöſiſche Romantik bietet

in Dichtkunst und Musik solche Schroffheiten. Wagner suchte sich davor zu bewahren. Die durch die dramatische Notwendigkeit gebotenen Folgen schroffer Abschnitte suchte er zu vermitteln und hatte mit der steigenden Kunst des thematischen Gewebes ein völlig geeignetes Hilfsmittel. Der bezeichnete Übergang im ersten Finale des „Tannhäuser" bietet ein solches eklatantes Beispiel. Dem Ausbruche der Sänger und Ritter, der in die Worte endigt: „In seinem Blute netzt das Schwert! Zum Höllenpfuhl zurückgesandt, sei er gefehmt, sei er gebannt!" begegnet der Ruf Elisabeths „Haltet ein!" Sie deckt Tannhäuser mit ihrem Leibe. Erst allmählich beruhigt sich die Wut der Ritter, der Sänger und des Landgrafen. Ein zweimaliges Eintreten der Elisabeth für den Verbrecher schützt ihn vor dem neuerlichen Eindringen der Empörten. Da findet Elisabeth überzeugende Worte und vermittelnde Töne bis zur verklärten Ruhe im Adagio: „Ich fleh' für ihn, ich flehe für sein Leben". Dem dichterischen Übergange gesellte der Künstler den musikalischen.

Diese Kunst des Überganges verfeinerte sich immer mehr und vermittelte die neue Kunst in den Formungen und Gebilden des musikalischen Dramas in der dritten Periode Wagners. Wagner sieht mit Recht als sein „größtes Meisterstück in der Kunst des feinsten, allmählichen Überganges die große Szene des zweiten Aktes von ‚Tristan und Isolde' an" (M. W. 189). Auch in der italienischen und französischen Oper bildete sich diese Kunst aus. In der ersteren gelangt sie zur höchsten Vollendung in Verdis „Falstaff" auf dem Gebiete der komischen Oper. Hier ist der Zornesausbruch des Fjord über die vermeintliche Untreue seiner Gattin, die dem Falstaff ein Stelldichein gewährt und die heitererwartungsvolle Stimmung des eintretenden Falstaff, der, festlich geschmückt, sich zur Mrs. Fjord begeben will, in einer vollendeten Weise künstlerisch vermittelt, ein Übergang geschaffen, der die beiden Gegensätze ineinander überführt, kaum merklich für den Hörer; alles im Tone und im Rahmen der komischen Oper. Bei den Franzosen hat sich diese Kunst des Überganges zu einer eigenen,

ſelbſtändigen Ausführung ganzer Szenen ausgebildet. Eine Szene gleitet unmerklich in die andere über. Es iſt eines der Hauptkunſtmittel der modernen franzöſiſchen Oper. Mit dieſer Nebeneinanderreihung franzöſiſcher und italieniſcher Werke ſoll über die künſtleriſche Rangſtellung derſelben kein Urteil abgegeben ſein.

Mit dem letzten Finale im „Tannhäuſer“ hat Wagner mehrfache Änderungen vorgenommen. Es beginnt mit der Erzählung Tannhäuſers; ſie iſt ſtiliſtiſch eine Ausreifung der Traumerzählung Eriks im „Fliegenden Holländer“. Wir finden hier den muſikdramatiſchen Stil faſt in voller Ausbildung. Ausdrucksvolle Deklamation mit melodiſcher Führung, getragen vom Orcheſter, welches die Vorgänge und Empfindungen motiviſch, harmoniſch, koloriſtiſch nicht nur begleitet, ſondern direkt mitteilt. Das Orcheſter übernimmt hier die Miſſion, welche ihm Wagner für ſein muſikaliſches Drama in der Folge in ſyſtematiſcher Ausführung zugewieſen hat und über die wir am gehörigen Orte zu ſprechen haben werden. So füllt — um nur ein eklatantes Beiſpiel anzuführen — die Einleitung zum dritten Akte die Lücke der Handlung aus. In der erſten Abfaſſung der Einleitung zum dritten Akte hatte Wagner eine möglichſt lückenloſe Schilderung der Pilgerfahrt Tannhäuſers mittelſt inſtrumentaler Mittel zu geben verſucht (in der erſten als Manuſkript von der Handſchrift auf Stein gedruckten Ausgabe von 1845). Sie wurde dann in der erſten geſtochenen Ausgabe von 155 auf 92 Takte gekürzt. Wagner hatte wahrgenommen, daß das Orcheſter wohl die Stimmung vorbereiten und feſtigen könne, aber nicht die Vorgänge, die er als Phantaſiebild im Kopfe hatte, zu ſchildern vermöge. „Die rezitativartigen Orcheſterphraſen, zu denen er ſich verleiten ließ“, dünkten ihn überflüſſig. In dieſer Erkenntnis liegt ein äſthetiſches Bekenntnis über Programmuſik. In Wirklichkeit blieb in der Einleitung manches ſtehen, was ſich gedanklich nur a posteriori erklären läßt.

In der Erzählung Tannhäuſers ſtehen Geſang, Rezitativ, Ruf, Schrei, verzweifeltes Lachen nicht getrennt nebeneinander, ſondern

sind organisch in ein Ganzes geformt. Bezüglich ihrer musikalisch dramatischen Ausführung bildet diese Erzählung jedenfalls den Höhepunkt des Kunstwerkes. Sie stellt auch die schwierigste Aufgabe an den Ausführenden, an den Sänger und Schauspieler. Dieses Stück kann wirklich nur richtig vorgetragen werden, wenn der Sänger die Worte vorerst richtig deklamiert, so wie dies Wagner von den Darstellern in dieser Oper überhaupt verlangte. Es ist dieselbe Forderung, wie sie Verdi an den Darsteller des Othello, an Maurel, stellte, indem er ihm vor dem Studium der Rolle einschärfte: „Du mußt die Worte erst auswendig können, du mußt sie als Schauspieler rezitieren, und erst dann wirst du den richtigen Akzent im Vortrag des Gesanges deiner Rolle erringen". Darin begegnen sich die beiden großen Dramatiker. Auf diese künstlerische Forderung bezieht sich das Wort Wagners, daß er bei der Abfassung des „Tannhäuser" von der üblichen Darstellung durch die vorhandenen künstlerischen Organe abgesehen, dagegen eine bisher noch ungewohnte und nicht ausgebildete Auffassung des Wesens des betreffenden Kunstgenres in das Auge gefaßt habe. So erklärt sich denn auch, daß selbst eine Schröder-Devrient der Rolle der Venus nach Wagners Beurteilung nicht voll gerecht wurde. Allerdings ist die Rolle der Venus etwas schemenhaft gehalten, dabei ein Zwitterding zwischen Göttin der Liebe und Personifikation der Sinnlichkeit. Die große Schröder-Devrient hatte wahrscheinlich in ihrer Auffassung der Rolle sich der Anschauung bedient, welche sie aus der Darstellung eines Romeo von Bellini oder eines Fidelio von Beethoven gewonnen hatte. Da fällt wirklich auch in letzterer trotz des unendlichen Reichtums der Instrumentalmusik das Schwergewicht in den Gesang. In Wagners „Tannhäuser" verrückt sich schon dieser Schwerpunkt, er fällt mehr und mehr in das Orchester. Was der Sänger andeutet, wird vom Orchester ausgeführt. Dabei ist nicht zu leugnen, daß das Verhältnis zwischen Gesang und Orchester noch vielfach schwankend ist. Der „Tannhäuser" ist musikalisch relativ ärmer ausgestattet als der kurz darauf komponierte „Lohengrin". Im ersteren über-

wiegt das Dichterische, in dem letzteren das Musikalische. Der Grundgedanke der Oper ist in der Ouvertüre musikalisch zusammengefaßt.

Die Ouvertüre ist ein Kompromiß zwischen Programmatik und Sonatenform. Wenn Liszt behauptet, daß keine Symphonie in einer den Regeln klassischen Zuschnittes mehr entsprechenden Weise geschrieben sei und keine in der Exposition, in der Entwicklung und proportionalen Lösung eine vollkommenere Logik besitzen könne als die „Tannhäuser"-Ouvertüre, so spricht er als Komponist symphonischer Dichtungen, der sich von den klassischen Formen weit entfernt hat und nicht mehr die Anforderungen an eine durchgearbeitete Sonatenform stellt. Wagner hat eine programmatische Erklärung gegeben, welche den Grundgedanken des Dramas zusammenfaßt. Er spricht aber da nicht von Tannhäuser und Elisabeth, sondern von dem Gegensatze der ausschweifenden Sinnlichkeit, der wollüstigen Jubeltöne zu dem heilverkündenden Pilgergesange. Nach seiner Erklärung vereinigen sich „am Schlusse die beiden getrennten Elemente Geist und Sinn, Gott und Natur und schlingen sich zum heilig einenden Kusse der Liebe". Es entspricht dies dem Grundgedanken des „Tannhäuser", wie ihn Wagner in späterer Zeit in die Worte zusammenfaßte, „im ‚Tannhäuser' tritt die göttliche Gnade auf die Fürbitte einer für den Geliebten entsagend sterbenden, reinen Jungfrau als Erlöserin einer zwischen dem Fluch der Sinnlichkeit (Venus) und dem Sehnen nach dem höchsten Idealismus der Liebe (Elisabeth) hin- und hergerissenen, unseligen Menschennatur".

Diese Zusammenfassung, Einigung der beiden getrennten Elemente Geist und Sinn im Rahmen der Ouvertüre hat Wagner in seiner Pariser Bearbeitung des „Tannhäuser" geopfert. Im Jahre 1861 wurde auf Befehl des Kaisers Napoleon der „Tannhäuser" in der großen Oper aufgeführt; da Wagner sich nicht der Forderung unterwerfen konnte, in der gewohnten Art der grand opéra ein Ballett in den zweiten Akt einzulegen, so erweiterte er die Venusbergszene in ein ausgeführtes Bacchanal. Wagner ließ die

Ouvertüre im letzten Teile abbrechen und führte sie in die erste Szene über. In der späteren Münchener Bearbeitung leitet an Stelle der Ouvertüre ein Vorspiel von sechsundzwanzig Takten das neue Bacchanal ein. Diese neu gearbeitete Szene hat einen spezifisch anderen Stil, der demjenigen des „Tristan" homogen ist. Der Schwerpunkt des ersten Aktes ist verschoben, die Proportionen der Aktteile sind fast aufgehoben. Es scheint im Sinne der einheitlichen stilistischen Haltung des Werkes wünschenswert, daß die ursprüngliche Fassung des „Tannhäuser" beibehalten werde, umsomehr als die französische Diktion, die auf Grund einer von Wagner neu konzipierten deutschen, stellenweise geschraubten und gekünstelten Textversion gearbeitet ist, erst später ins Deutsche rückübertragen wurde. Für die französische Bearbeitung wurde die melodische Behandlung nach dem französischen Sprachgeiste von Wagner selbst eingerichtet, vielmehr neu komponiert, so daß, als nachträglich eine deutsche Wortunterlage hierfür gefunden werden mußte, die deutsche Übertragung sprachlich nicht so einheitlich wirkt und sich mit der Musik nicht so innig vermählt, wie die französische Einrichtung, geschweige wie die ursprüngliche deutsche Fassung des Werkes. An diese hatte sich das Publikum gewöhnt, in ihr ist der „Tannhäuser" dem deutschen Volke lieb geworden. Wohl können in diese Originalpartitur einige Retuschen aufgenommen werden, durch welche — wie Wagner an Liszt schreibt — „die Schwächen der Partitur entfernt wurden". Einige kleine Zwischenspiele wurden geändert — auch da zum Nachteil der Einheitlichkeit des Stiles — und der Schluß des letzten Aufzuges wurde uminstrumentiert. Zu den einschneidenden Änderungen der neuen Fassung gehört die Kürzung des Sängerkrieges. In der älteren Fassung wird Tannhäuser durch den sich steigernden Beifall, der den Vorträgen der Sänger über die Liebe folgt, zum Widerspruche gereizt, und erst in höchster Erregung bekennt er sein Verbrechen. In der neuen Fassung hält ihn schon gleich vom Anfang die unheilvolle Macht umfangen, so daß die entsetzliche Wirkung seines Geständnisses am Schlusse abgeschwächt wird. Wagner hat in die von ihm selbst redigierte

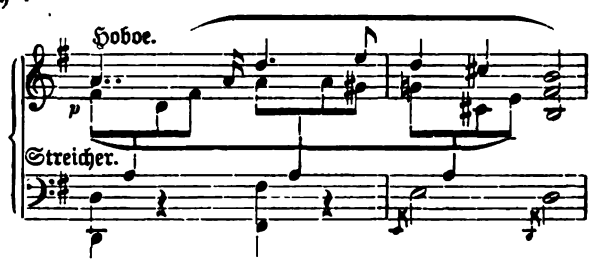
Gesamtausgabe seiner Schriften und Dichtungen die neue Fassung des Sängerkrieges nicht aufgenommen.

Nach dieser Bearbeitung kamen noch 1867 einige Umänderungen für die Münchener Bühne. Bei der daselbst zwei Jahre vorher mit Schnorr von Carolsfeld veranstalteten Aufführung war die ältere Fassung der ersten Szene beibehalten. Und welche Wirkung erzielte der Künstler mit der Darstellung dieser „allerschwierigsten von meinen dramatischen Sängeraufgaben"! (VIII, 181). Wagner beschreibt da die Auffassung der Rolle „mit dem Behelf der älteren Fassung". Man sieht, auch in dieser konnte noch das Werk dem Meister genügen, so sehr er auch durchblicken läßt, daß die neue Ausführung der Venusszene die Wichtigkeit derselben mehr hervorrücke. Seine Auffassung hiervon war nicht immer die gleiche. Am 22. Juli 1860 schreibt er (M. W. 241), daß er bei der Übersetzung des „Tannhäuser", die ihm so viel Qual verursachte, erst so recht inne geworden, wie konzis und unabänderlich schon diese Dichtung sei . . . „Nur die Szene mit Venus will ich ganz umarbeiten. Frau Venus habe ich steif erfunden . . . die Göttin der Wonne wird selbst rührend". In Wirklichkeit ist der Ausgangspunkt der Umänderung nur das gewünschte, um nicht zu sagen: verwünschte Ballett. „Nicht eine Note, nicht ein Wort wird am Tannhäuser geändert. Aber ein ‚Ballett' sollte gebieterisch drin sein und dies Ballett sollte im zweiten Akte vorkommen, weil die Abonnés der Oper immer erst etwas später vom starken Diner ins Theater kämen, nie zu Anfang. Nun, da erklärte ich denn, daß ich vom Jockeiklub keine Gesetze annehmen könne und mein Werk zurückziehen würde. Nun will ich ihnen aber aus der Not helfen: die Oper braucht erst um acht Uhr zu beginnen, und dann will ich den unheiligen Venusberg nachträglich noch einmal ausführen" (M. W. 223/224). Wagner ging also aus äußeren Gründen an die Umarbeitung. Er machte sich später das Zugeständnis: „Dieser Hof der Frau Venus war offenbar die schwache Partie in meinem Werke". Er glaubt nunmehr zu erkennen, daß er damals, als er den „Tannhäuser" schrieb, so etwas, wie es hier nötig sei, noch

nicht machen konnte. „Dazu gehörte eine bei weitem größere Meisterschaft, die ich erst jetzt gewonnen habe: jetzt, wo ich Isoldes letzte Verklärung geschrieben, konnte ich sowohl erst den rechten Schluß zur „Fliegenden Holländer"-Ouvertüre, als auch — das Grauen dieses Venusberges finden" (M. W. 224). Wagner stand damals gegenüber dem „Tannhäuser" als einem ihm mehr oder weniger entfremdeten Werke. Dies hebt er selbst hervor: „... hier der ‚Tannhäuser', mich kalt und teilnahmlos lassend, aber unter den günstigsten Aspekten sich mir aufdringend: dort das Werk, das mich am lebhaftesten einnimmt, das einzig meiner bedarf, und alles sich dagegen stemmend!" (O. W. 60.) „In jenen Proben, in denen mir mein Werk immer fremder und unwiedererkenntlicher wurde, litt ich das meiste" (M. W. 271). Wagner übertrug den sinnlichen Untergrund, auf dem der „Tristan" steht und das Grausen vor dieser Sinnlichkeit auf die neue Venusbergszene. Alle künstlerischen Mittel, die da verwendet wurden, stehen in der Reflexwirkung des „Tristan". Die ganze Musik ist auch stilistisch nicht von der des „Tristan" zu unterscheiden. Es ist also nicht pietätlos gegenüber Wagner, wenn man den Wunsch hegt, daß der „Tannhäuser" in der ersten Fassung gegeben werde, wenngleich man allen Grund hat, der Ansicht Wagners beizustimmen, die er mit Rücksicht auf diese seine neue Komposition ausspricht: „Meine neuen Arbeiten sind sehr bedeutend ausgefallen und machen mir die erwartete Ausführung selbst sehr interessant" (O. W. 71). Man könnte da die Betonung auf das Wort „Arbeiten" legen, denn die Erfindungskraft ist nicht so groß wie die Technik der künstlerischen Arbeit gesteigert ist. Wären es nur Retuschen an einzelnen Stellen wie beim „Fliegenden Holländer", dann könnte man die Änderung annehmen und sich dem Wunsche des Künstlers fügen; allein hier liegt eine völlige Veränderung des wesentlichen Teiles eines Werkes vor, welche den ursprünglich einheitlichen Charakter des Werkes verwischt und geradezu trübt. Ausgenommen München und Bayreuth haben meines Wissens alle Theater an dem alten „Tannhäuser" festgehalten oder sind nach dem Versuche mit

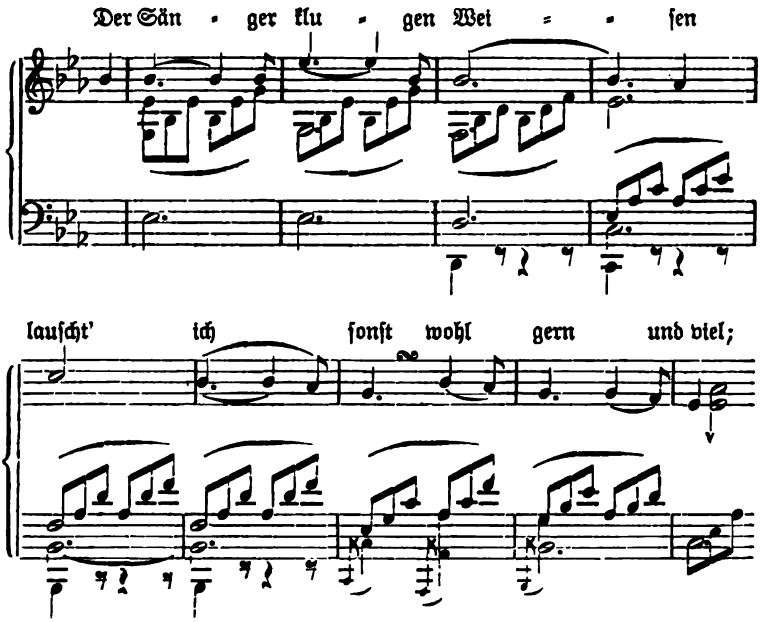
dem neuen „Tannhäuſer“ zum alten zurückgekehrt. Wohl mit Recht!

So wie im „Fliegenden Holländer“ der Motivenſchatz der Ballade das Ganze umſpinnt, ohne in die einzelnen Teile einzudringen, ſo wird „Tannhäuſer“ von den beiden Hauptthemen, dem Pilgergeſang und den Venusbergmotiven umſchlungen. Eine Reihe von Nebenmotiven greift dort und da ein. Themen und Motive werden vielfach noch taſtend an verſchiedenen Stellen der Oper verwendet; ſtellenweiſe in der Art, daß ſie frühere Vorgänge in Erinnerung bringen, gewiſſe Erregungen wieder wachrufen, innere Beziehungen knüpfen. So taucht die Muſik zu den Worten Wolframs bei der Begrüßung Tannhäuſers im erſten Akt: „War's Zauber, war es reine Macht“ (durch die Tannhäuſer die tugendreichſte Maid an ſeinen Sang gebannt hatte) wieder bei der Anſprache des Landgrafen im Feſtſaale (zweiter Akt) als muſikaliſches Bindeglied auf zwiſchen den Worten: „heut' wo der kühne Sänger uns zurückgekehrt, den wir ſo ungern lang' vermißten“ und „Was wieder ihn in unſre Nähe brachte, ein wunderbar Geheimnis dünkt es mich“.

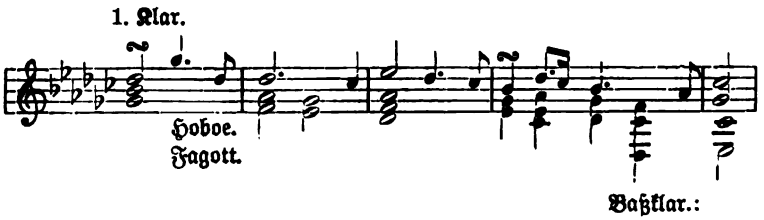


Dann werden gewiſſe Grundſtimmungen in Veränderung, pſychiſche Erregungen in wechſelnder Widerſpiegelung motiviſch ausgedrückt, bald zu energiſchen Hebungen ſteigend, bald in ſeeliſche Depreſſionen, verflachende Senkungen abfallend. Ein und dasſelbe Motiv erfährt eine pſychiſche Umdeutung, eine tondichteriſche Umwertung. Im Duett von Tannhäuſer und Eliſabeth ertönt nach den Worten der letzteren „O helfet mir, daß ich das Rätſel meines

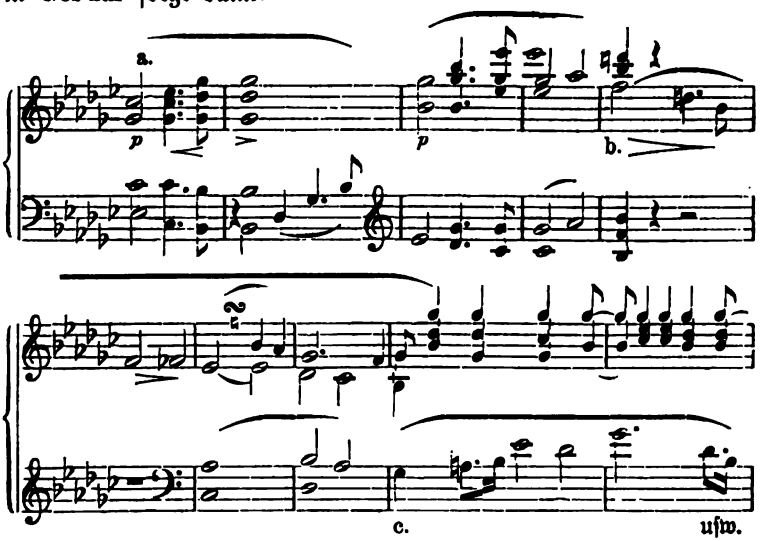
Herzens löſe!“ eine Weiſe (Streicher mit Dämpfern), die hierauf von Eliſabeth zu folgenden Worten geſungen wird:



Beim Abgang der Eliſabeth nach ihrem Gebete in der erſten Szene des dritten Aktes hören wir die Weiſe wieder, rhythmiſch, tonal, harmoniſch und koloriſtiſch umgewandelt: wir fühlen und erkennen, welche Wehmut und welch verklärter Schmerz Eliſabeth bei dem Gedanken erfüllt, daß ſie die Weiſe des Sängers nicht mehr vernehmen, den Tönen nicht mehr lauſchen werde:



Zu dieſem Behufe werden die Umwandlungen zumeiſt nur dem Gewande, der Färbung, der Koloriſtik nach vollzogen. Das Verfahren iſt hier noch nicht ein innerlich verarbeitetes. Manchmal treten die Motive nur in äußerlicher Aneinanderreihung auf, wie beim Abgang der Eliſabeth im letzten Akt; den obigen Takten in Gesdur folgt dann:



Das Motiv a iſt dem Thema des Geſanges Eliſabeths im zweiten Akte entnommen: „Ich fleh' für ihn, ich flehe für ſein Leben", das Motiv c dem Geſange Wolframs im Sängerwettſtreit, „Dir, hohe Liebe, töne begeiſtert mein Geſang". Dem Motiv b begegnet man an verſchiedenen Stellen in freier Verwendung; es iſt ein Lieblingsmotiv Wagners, das in entfernter Beziehung ſteht zu jenem, welches wir in den „Feen" und anderen Opern Wagners in ſtets neuartiger Geſtaltung antrafen.

Der Wert der muſikaliſchen Neuerungen im „Tannhäuſer" liegt nicht in ſolchen motiviſchen Verſuchen, ſondern in der harmoniſch und inſtrumental reicheren und abwechſlungsvolleren Haltung einzelner Stellen in — für ihre Zeit — neuen Verbindungen und

Wendungen, welche gelegentlich gegen die Regeln der geltenden musikalischen Grammatik verstießen und darob den Widerspruch erregten.

Das Empfindungsleben des Künstlers und Menschen Wagner kam eben in stetig steigender Weise zum Ausdruck. Unter den Kunstwerken desselben nehmen diesbezüglich „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ die mittlere Stellung ein, und es könnte behauptet werden, daß diese zwei Opern den durchschnittlichen Anforderungen, die durch Wagners eigene Tätigkeit an die Oper erhoben werden (Anforderungen, wie sie die große Menge des internationalen Publikums heute stellt), am ehesten entsprechen. Für diese Annahme spricht auch die Statistik, derzufolge „Lohengrin“ an der Spitze steht bezüglich der Zahl der Aufführungen, dem sich dann „Tannhäuser“ anschließt. Bei den Deutschen dürften die „Meistersinger“ diesen beiden Opern den Rang ablaufen. Die Gründe werden wir kennen lernen.

VIII.

„Lohengrin“ und „Tannhäuser“ sind eine Art Zwillingsgeschwister unter den Kindern der Wagnerischen Muse, wie überhaupt seine Werke paarweise auftauchen: „Feen“ und „Liebesverbot“, dann „Rienzi“ und gleich darauf „Fliegender Holländer“, hierauf „Siegfried“ und „Friedrich Rotbart“, der „Ring“ im Doppelpaar, dann mit dem „Tristan“ die Idee des „Parsifal“. Wagner hat die beiden Stoffe gleichzeitig für die dramatische Bearbeitung ins Auge gefaßt, und die Revision des „Tannhäuser“ war noch nicht beendet, als er im Sommer 1845 die Skizze zur Dichtung des „Lohengrin“ entwarf, den er in den folgenden zwei Jahren musikalisch ausführte; die Instrumentation beendigte er im März 1848. Die beiden Werke stehen sich auch in ihrer formalen Behandlung besonders nahe, und die Behauptung, daß „Lohengrin“ gegenüber dem „Tannhäuser“ in dramatischer Beziehung eine rückläufige Bewegung zeige, läßt sich wohl nicht aus der musikalisch-dramatischen Behandlung nachweisen, sondern scheint sich eher vom Standpunkte der Dichtung rechtfertigen zu lassen. Geschlossene Formen findet man ebenso im „Lohengrin“ wie im „Tannhäuser“, nur daß sie im ersteren nicht mehr als solche bezeichnet sind. In der thematischen Behandlung gelangt Wagner im „Lohengrin“ zu reiferer, mehr gefesteter Ausgestaltung. Auch hier stehen sich zwei Gruppen von Motiven gegenüber, welche den Gegensätzen im Drama entsprechen: Auf der einen Seite die Motive, die sich um den heiligen Gral und Lohengrin, als Vertreter desselben, gruppieren; auf der andern Seite die Motive, die den Gesinnungen und Absichten der feindlichen Partei entsprechen; diese bohren sich in jenes Motiv ein,

welches den Angelpunkt des ganzen Lohengrinstoffes, wie ihn Wagner behandelt hat, bildet: das Verbotmotiv.

In den beiden Hauptgruppen wollte man den Gegensatz des Christentums und Heidentums symbolisiert erkennen: dies entspricht aber nicht den Intentionen des Künstlers. Wagner sagt ausdrücklich, daß er auch den Lohengrin-Mythos „in seinen einfacheren Zügen und zugleich nach seiner tieferen Bedeutung als eigentliches Gedicht des Volkes kennen lernte, wie er aus den läuternden Forschungen der neueren Sagenkunde hervorgegangen ist. Nachdem ich ihn so als ein edles Gedicht des sehnsüchtigen menschlichen Verlangens ersehen hatte, das seinen Keim keineswegs nur am christlichen Übernatürlichkeitshange, sondern in der wahrhaften menschlichen Natur hat, ward mir diese Gestalt immer vertrauter . . . Lohengrin ist kein eben nur der christlichen Anschauung entwachsenes, sondern ein uralt menschliches Gedicht; wie es überhaupt ein gründlicher Irrtum ist, wenn wir die spezifisch christliche Anschauung für irgendwie urschöpferisch in ihren Gestaltungen halten. Keine der bezeichnendsten und ergreifendsten Mythen gehört dem christlichen Geiste, wie wir ihn gewöhnlich fassen, ureigentümlich an: Er hat sie alle aus den rein menschlichen Anschauungen der Vorzeit überkommen und nur nach seiner besonderen Eigentümlichkeit gemodelt" (IV, 288/9). Die Rolle der Ortrud ist äußerlich dramaturgisch in ihrer zähen Anhänglichkeit an heidnische Götter als Vertreterin des Heidentums gekennzeichnet.

Wagner hat sich im „Lohengrin" — wie bei allen Dramen, in denen er Sagenstoffe verarbeitete — nicht an eine bestimmte Ausgestaltung des Stoffes gehalten, sondern aus dem ganzen Komplex von Bearbeitungen den Grundstoff herausgeschält, wie er auch von den Brüdern Grimm in den „Deutschen Sagen" gefaßt wurde. Er zog die gesamte mittelalterliche Schwanenrittersage heran, ferner die Ausgabe des „Lohengrin" mit der Einleitung von Görres, entnahm auch aus andern Sagen Motive, so den Zank der Frauen vor dem Münster aus dem Nibelungenliede. Wagner hat die ganze Handlung in den Rahmen einer bestimmten

Zeit gestellt, in die König Heinrichs I., des Voglers, im 10. Jahrhundert. Der ganzen Ausgestaltung des Stoffes hauchte er den Odem ein vermittelst der höchst persönlichen Beseelung, welche seiner Schöpfung Leben und Wirkung verlieh. Es erklärt sich dies aus der Stimmung, in welcher der Künstler sein Werk schuf. Nachdem er sich im „Tannhäuser" aus der leidenschaftlichen Sinnlichkeit der ihn umgebenden Welt zu reineren Höhen emporgeschwungen und als Gegenspiel zum „Sängerkrieg auf der Wartburg" in einer erleichterten und erheiterten Stimmung einen Plan zu den „Meistersingern" entworfen hatte, fiel er, nach diesem „erquicklichen kleinen Ausfluge in das Gebiet des Heiteren, in die sehnsüchtig-ernste Stimmung zurück", in der er den „Lohengrin" konzipierte.

Aus der Einsamkeit jener Höhen, zu denen er sich als Mensch und Künstler emporgeschwungen, sehnte er sich zurück nach einer Gemeinschaft, wie Lohengrin vom Montsalvage herabsteigt, um für das Weib einzutreten, das an ihn glauben kann, auch wenn es nicht weiß, woher er komme. Wie Semele die Liebesumarmung des Gottes Zeus, der ihr in menschlicher Gestalt genaht war, nicht ertragen kann und auf ihrem Verlangen besteht, den Gott in seiner wahren Gestalt zu erkennen, dessen Anblick als Herr der Wetter sie zu Tode strecken muß, so scheitert die ihr Recht fordernde, „am Sinnlichen haftende irdische Liebe (Elsas) an dem erhabenen Idealismus einer übermenschlichen, sehnsüchtig zur Erde sich niederneigenden Liebe (Lohengrins)". Dieser Zweifel, diese Angst, die durch die Feinde angefacht werden, diese Empörung über die Geheimhaltung der Herkunft Lohengrins, die sich Elsa nur aus Mangel an Vertrauen in ihre Hingebung zu deuten vermag, treiben sie dazu, die verhängnisvolle Frage zu stellen, die ihr Glück notwendig zerstören muß, sei es, daß sie eine Antwort darauf erhält, sei es, daß ihr dieselbe auch verweigert würde. Das jüngst aufgeworfene „Lohengrin"-Problem, demzufolge Lohengrin selbst durch die Andeutung seiner Herkunft im Brautgemach Elsa zum verzweifelten Schritt treibe, besteht nicht zu Recht. Es liegt vielmehr darin, daß Elsa, die träumerisch fromme, liebevolle Seele

dieſe Frage ſtellen muß, weil ſie die Natur ihres Geliebten nicht zu erkennen vermag, weil Lohengrin ſein Gelübde der Verſchwiegenheit über die Rückſicht auf die Natur Elſas, des Weibes, ſtellt. Das unendliche Liebesverlangen nach voller Erkenntnis des Geliebten treibt ſie dazu und bildet ihre tragiſche Schuld, indem ſie das heilige Verſprechen nicht hält, die gute Tat des Eintretens Lohengrins für ihre Ehre nicht als Erweis erachtet.

Das Verhängnis über ihrem Haupte erfüllt ſich mit Naturnotwendigkeit. Es iſt daher nur zu billigen, wenn Wagner, nachdem er eine zeitlang daran gedacht hatte, den kritiſchen Bedenken ſeiner Umgebung nachzugeben, wonach es Lohengrin verſtattet ſein ſollte, zugunſten ſeines weiteren Verweilens bei Elſa ſich ſeiner enthüllten höheren Natur zu begeben, dieſe Abſicht fallen ließ. In der Trennung der beiden liegt ihr tragiſches Geſchick, welches Wagner auch nach der Dichtung und Kompoſition des „Triſtan“ noch ſo auffaßt, daß er den „Lohengrin“ für das „allertragiſchſte Gedicht“ hält (M. W. 242, Paris 1860). „Die Sieger“, die er kurz vorher geplant hatte, erſchienen ihm als die abſchließende Fortſetzung von „Lohengrin“: „hier erreicht Sawitri (Elſa) den Ananda vollſtändig und alle furchtbare Tragik des Lebens wäre nur in dem Auseinanderliegen in Zeit und Raum zu finden“ (ebenda). „Die tiefſinnige Annahme der Seelenwanderung konnte mir den troſtreichen Punkt zeigen, auf welchem endlich alles zur gleichen Höhe der Erlöſung zuſammenläuft . . . nach der buddhiſtiſchen Annahme wird die fleckenloſe Reinheit des Lohengrin einfach daraus erklärlich, daß er die Fortſetzung Parſifals — der die Reinheit ſich erſt erkämpfte — iſt“ (ebenda). Zur Zeit der Konzeption und Kompoſition des „Lohengrin“ dachte Wagner nicht an den Parſifal.

Lohengrin ſoll uns nach der Abſicht Wagners in der letzten Szene erſt recht nahe treten, in welcher er, nachdem er die Anklage gegen Elſa wie ein „ſtrafender Gott, furchtbar und vernichtend ſtreng“ vorgebracht, bei den Worten „Elſa! Was haſt du mir angetan!“ in dem allermenſchlichſten Schmerz zuſammenbricht. Hier hätte ſich das zu erfüllen, was nach Wagners Vorſchrift ein

richtiger Darſteller des Lohengrin gleich bei ſeinem Auftreten in die Darſtellung legen muß, die Zweifel an dem getanen Schritte und die Ungewißheit ob der Stillung ſeiner Sehnſucht. Bei ſeiner Ankunft nimmt Lohengrin in Trauer von dem Schwane Abſchied, bei ſeinem Scheiden von Elſa ergreift ihn Weh und Leid — auch ſein Schickſal iſt erfüllt. Es iſt und bleibt eine offene Frage, ob nunmehr in das Gemüt Lohengrins „Glanz und Wonne von dannen er gekommen“ wieder einkehren werden, oder ob „Nacht und Leiden“, die ihm bis zu ſeinem Kommen fremd waren, ihn in Zukunft erfüllen. Die Dichtung gibt keine Handhabe zur Beantwortung dieſer Frage. Wagners Erklärung, daß Lohengrin die Erlöſung ſuche, die er ſelbſt bringt, würde auf das letztere ſchließen laſſen; allein ſowie nicht ſelten die Erklärungen der Dichter für ihre eigenen Werke unſtichhaltig und widerlegbar ſind, ſo dürfte dies auch hier der Fall ſein. Der Schluß des „Lohengrin“ gibt das Ende der Handlung, aber nicht die Löſung der pſychiſchen Probleme. Wir können uns füglich darüber hinwegſetzen und werden darüber durch die Stimmung weggehoben, welche ſich über das ganze Werk ausbreitet und die uns wie bei allen muſikaliſch-dramatiſchen Werken mehr oder weniger enthebt von dem Forſchen nach dem Warum, Woher, Wieſo, Wohin, uns die Erſcheinung nahebringt, auch ohne daß wir dem Urſächlichen auf die Spur gehen wollen. Das iſt der Kreis des Geheimnisvollen und Wunderbaren, in welchen die Phantaſie der Zuhörer gebannt wird. Im „Lohengrin“ erreicht dieſer Zug der Romantik einen Höhenpunkt. Hier iſt das erfüllt, was ſo manche von der Oper erhofften; ermöglicht iſt es einzig durch die Muſik.

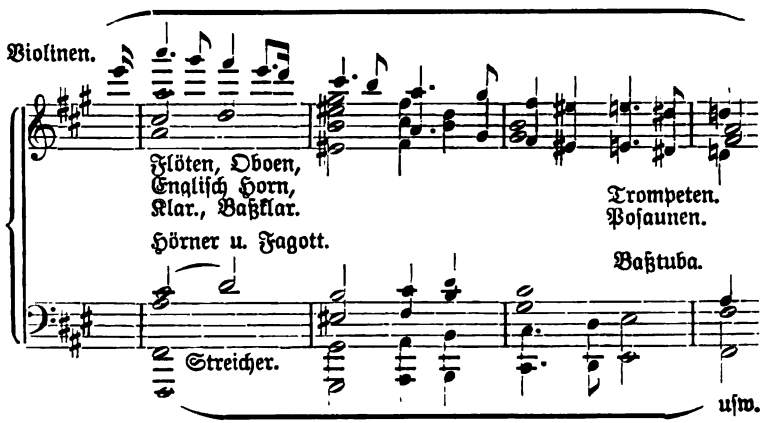
Gleich das „Vorſpiel“ zieht uns in dieſen Bannkreis. Es iſt ein Vorſpiel und nicht eine Ouvertüre, ein freies ſymphoniſches Stück auf dichteriſcher Grundlage aufgebaut, die Wagner uns ſelbſt erklärt hat. Es verſinnbildlicht die wunderwirkende Herniederkunft des „Grales“; der myſtiſch religiöſe Charakter dieſer Töne erfüllt die ganze Oper. Hellſter Glanz blendet Ohr und Gemüt bei dem Klange der achtfach geteilten Geigen, die in den höchſten

UNIV. OF CALIFORNIA

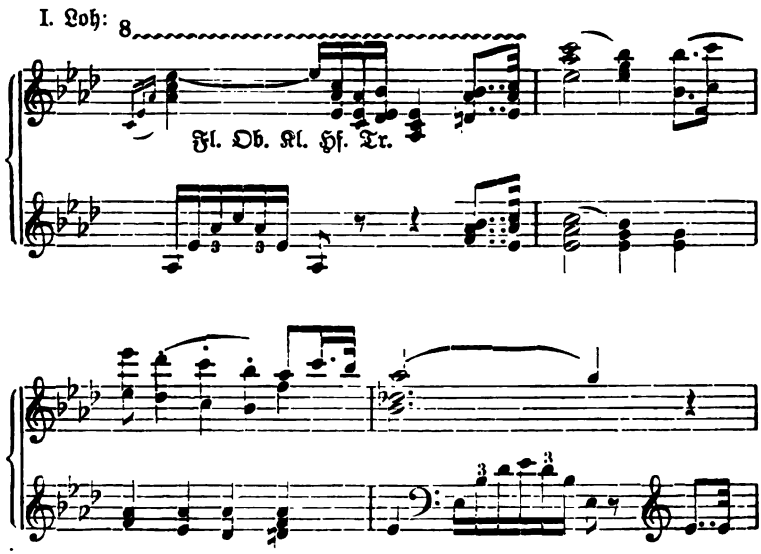
Lagen langgezogene Töne anstimmen und uns eine Erscheinung verkünden, die Engelschar, welche das heilige Gefäß zu hochbeglückten Menschen herniederbringt. Je näher es kommt, desto mehr steigert sich selige Lust und wonniger Schmerz in der Brust des Schauenden bis „das heilige Gefäß in wundernackter Wirklichkeit entblößt und deutlich dem Blicke des Gewürdigten hingereicht wird". Mit einem Segen entschwindet langsam die Engelschar in den Lüften, in die Höhen, aus denen sie gekommen war. Das Ende entspricht dem Anfang. Wie die Erscheinung kam, so entschwebt sie. Der Kulminationspunkt liegt im Einsatz der Trompeten und Posaunen, welche nunmehr das Gralsmotiv bei seiner vierten Wiederholung übernehmen, ein Klang, der durch 56 Takte vorbereitet wird durch Immertiefergreifen der Harmonien, durch immer größere Inanspruchnahme der Instrumente. Das Ganze ist in periodischem Aufbau ein Crescendo und ein Decrescendo. Nicht die äußere Symmetrie der Glieder entscheidet, sondern die innere Wahrnehmung von dem Nahen und Scheiden der Engelschar. Das Ganze spielt sich in 76 Takten ab.

Das Vorspiel erzählt uns nichts von dem traurigen Ende des Dramas, sondern schließt mit den Tönen, in welche König, Frauen und Männer nach der Erzählung Lohengrins einstimmen:

„Hör' ich so seine höchste Art bewähren,
Entbrennt mein Aug', in heil'gen Wonnezähren".



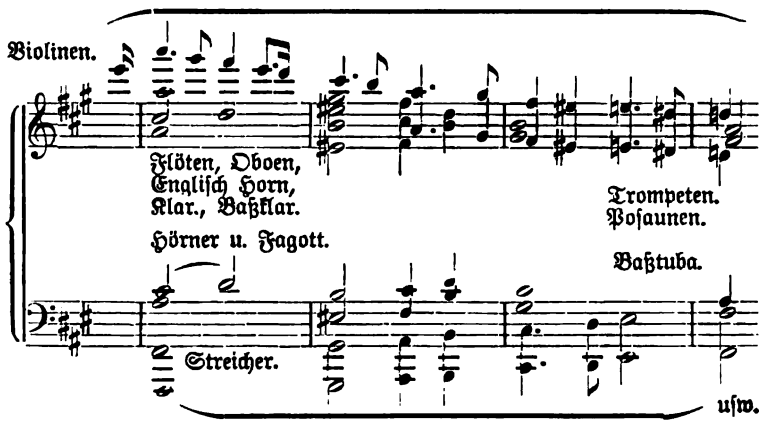
Es ist die schwärmerische Stimmung, die sich religiöser Ekstase nähert; jene traumhafte Entrückung, die Elsa gleich bei ihrem ersten Auftreten, bei der Erzählung ihrer Vision erfüllt; nur Angst, Sorge und Zweifelsucht vermögen sie dann aus der träumerischen Entzücktheit und visionären Verklärung zu reißen. Der Chor folgt willig solchen Regungen, ohne darin aufzugehn. Er steht auf dem Boden gesunder Volksstimmung und verfolgt alle Vorgänge mit Teilnahme. Alle Chor- und Ensemble-Ansätze erwachsen lediglich aus dem Gange der Handlung und wahren den dramatischen Charakter. Der Chor ist so hervorragend beteiligt, daß diese „romantische Oper" mit Recht eine Choroper genannt wurde. Alle Vorgänge begleitet er, stimmt mit ein in die bewegenden Hauptmomente der Oper, sei es, daß die dieselben ausdrückenden Motive der Orchesterbegleitung überantwortet sind, wie im Empfangschor Lohengrins, in welchem Verwunderung, Schrecken, Ergriffenheit, Staunen, Überraschung sich kühn steigern auf der thematischen Grundlage des Lohengrin-Motivs im Orchester;



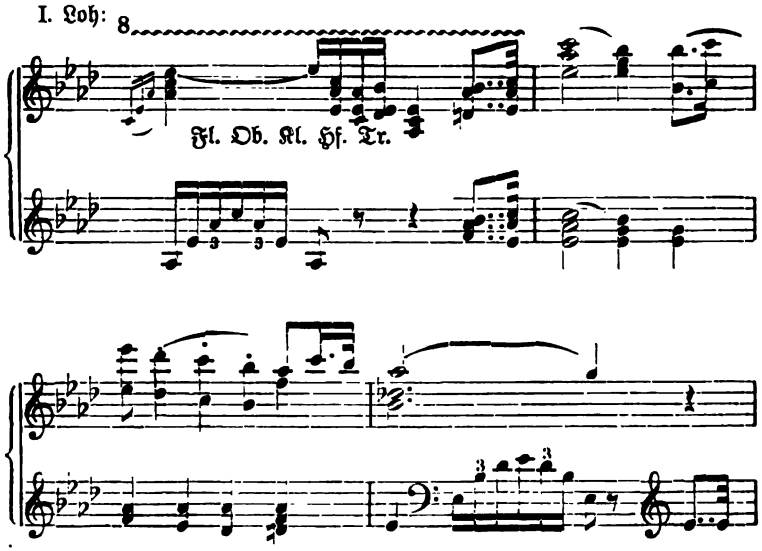
Lagen langgezogene Töne anstimmen und uns eine Erscheinung verkünden, die Engelschar, welche das heilige Gefäß zu hochbeglückten Menschen herniederbringt. Je näher es kommt, desto mehr steigert sich selige Lust und wonniger Schmerz in der Brust des Schauenden bis „das heilige Gefäß in wundernackter Wirklichkeit entblößt und deutlich dem Blicke des Gewürdigten hingereicht wird". Mit einem Segen entschwindet langsam die Engelschar in den Lüften, in die Höhen, aus denen sie gekommen war. Das Ende entspricht dem Anfang. Wie die Erscheinung kam, so entschwebt sie. Der Kulminationspunkt liegt im Einsatz der Trompeten und Posaunen, welche nunmehr das Gralsmotiv bei seiner vierten Wiederholung übernehmen, ein Klang, der durch 56 Takte vorbereitet wird durch Immertiefergreifen der Harmonien, durch immer größere Inanspruchnahme der Instrumente. Das Ganze ist in periodischem Aufbau ein Crescendo und ein Decrescendo. Nicht die äußere Symmetrie der Glieder entscheidet, sondern die innere Wahrnehmung von dem Nahen und Scheiden der Engelschar. Das Ganze spielt sich in 76 Takten ab.

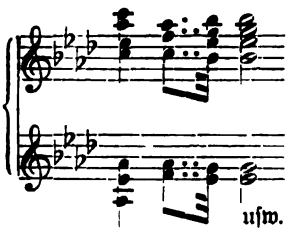
Das Vorspiel erzählt uns nichts von dem traurigen Ende des Dramas, sondern schließt mit den Tönen, in welche König, Frauen und Männer nach der Erzählung Lohengrins einstimmen:

„Hör' ich so seine höchste Art bewähren,
Entbrennt mein Aug', in heil'gen Wonnezähren".

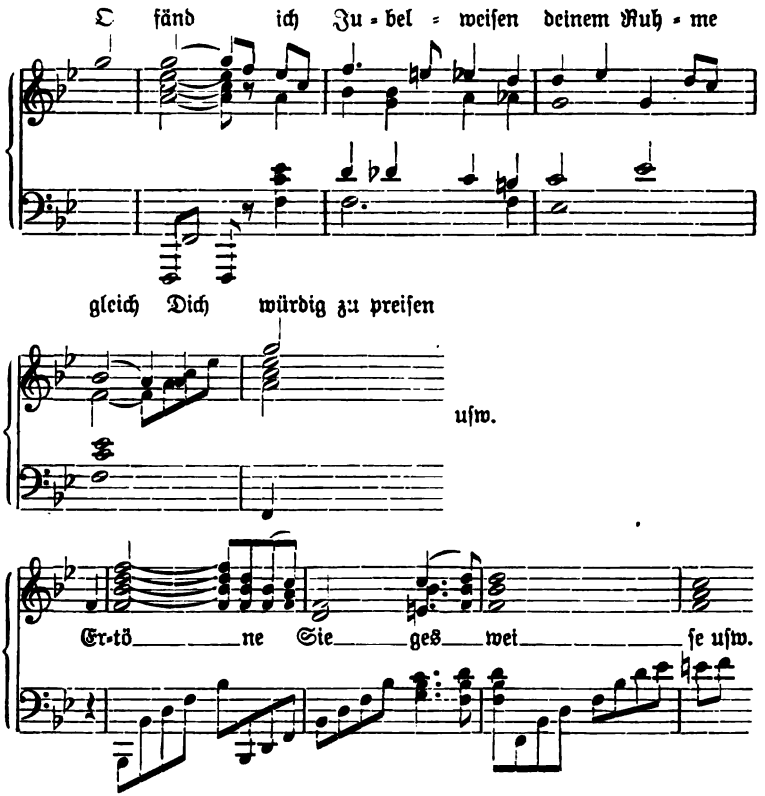


Es ist die schwärmerische Stimmung, die sich religiöser Ekstase nähert; jene traumhafte Entrückung, die Elsa gleich bei ihrem ersten Auftreten, bei der Erzählung ihrer Vision erfüllt; nur Angst, Sorge und Zweifelsucht vermögen sie dann aus der träumerischen Entzücktheit und visionären Verklärung zu reißen. Der Chor folgt willig solchen Regungen, ohne darin aufzugehn. Er steht auf dem Boden gesunder Volksstimmung und verfolgt alle Vorgänge mit Teilnahme. Alle Chor- und Ensemble-Ansätze erwachsen lediglich aus dem Gange der Handlung und wahren den dramatischen Charakter. Der Chor ist so hervorragend beteiligt, daß diese „romantische Oper" mit Recht eine Choroper genannt wurde. Alle Vorgänge begleitet er, stimmt mit ein in die bewegenden Hauptmomente der Oper, sei es, daß die dieselben ausdrückenden Motive der Orchesterbegleitung überantwortet sind, wie im Empfangschor Lohengrins, in welchem Verwunderung, Schrecken, Ergriffenheit, Staunen, Überraschung sich kühn steigern auf der thematischen Grundlage des Lohengrin-Motivs im Orchester;





sei es, daß der Chor selbst in die Motive mit einstimmt wie im ersten Finale, da Elsa in eine, das Lohengrin-Motiv frei variierende Freudesweise ausbricht, worauf der Männerchor und das Volk das Motiv in sieghafter Gestalt übernehmen.



Auch bei den, mehr im guten Liedertafelstil gehaltenen Männerchören, die sich den Mitteilungen des Heerrufers in der dritten Szene des zweiten Aufzuges anschließen, wird „der Schützer von Brabant" mit einem Fragmente der Melodie des kriegerischen Lohen-

grin gefeiert. Als die Mannen den Zug zur Kirche in einem Doppelchore mit einem Segensſpruch begleiten, da dient zur orcheſtralen Grundlage jene ſich frei aufſchwingende Melodie, deren erſter Einſatz erklingt, als Elſa in nächtlicher Stunde den Söller betritt, um den Lüften dankend ihr Glück zu enthüllen.

An den Volkston angelehnt iſt der Brautchor, der in der künſtleriſchen Stiliſierung einer Volksweiſe noch weiter geführt iſt, als etwa der „Jungfernkranz“ in Webers „Freiſchütz“; immer aber ſieht man den hiſtoriſch-genetiſchen Zuſammenhang der Ausarbeitung im ganzen wie im einzelnen. Alles greift ineinander, verbindet, verkettet und ſteigert ſich, Muſik und Dichtung gehen ineinander auf. Es iſt ein völliges Gleichgewicht hergeſtellt zwiſchen Solo, Enſemble, Chor und Orcheſter, ein harmoniſches Gleichgewicht von Wort, Ton, Geſang, Deklamation, Orcheſter und Chor erzielt. In der Verbindung all dieſer Elemente iſt im „Lohengrin“ eine vollendete Einheitlichkeit erreicht; bezüglich der Vereinigung von Chor und Solo ſtehen dieſem Werke die Partituren der „Meiſterſinger“ und des „Parſifal“ würdig zur Seite, ſo ſehr auch ſonſt die „Lohengrin“-Partitur von den beiden letzteren unterſchieden iſt. Der Grundzug des erſteren iſt die Homophonie, der der beiden letzten die Polyphonie, beim „Parſifal“ wieder mehr zur Homophonie zurückgehend. Auf der innigen Vereinigung aller Beſtandteile beruht auch die Nachhaltigkeit und Tiefe des Geſamteindruckes der Oper. Dies wird zudem ermöglicht durch die Reife und die maßvolle Behandlung in der Technik, die hier nicht auf die Spitze getrieben, nicht theoretiſchen Erwägungen unterworfen, ſondern Ausfluß reiner künſtleriſcher Anſchauung iſt.

Auch das Orcheſter tritt trotz der reichen Verwendung und ungeachtet der Übernahme thematiſcher Verarbeitung der Hauptmotive hier noch nicht in eine überragende Stellung. Es dient

zum Ausdrucke der äußern und innern Vorgänge, ohne die Singstimmen zu drücken oder zu erdrücken. Es übernimmt nicht einzig die melodiſche Führung, um den Singſtimmen nur die Geſangsdeklamation zu überlaſſen, wie dies in einzelnen der ſpäteren Werke Wagners geſchieht, ſondern es teilt ſich ebenmäßig und gleichmäßig mit dem Geſange in dieſe Aufgabe. Die ſinnvollen und geiſtreichen Beziehungen der orcheſtralen Arbeit zu dem poetiſchen Gehalt und dramatiſchen Fortgang erdrücken hier nicht die Selbſtherrlichkeit des Geſanges und ſeines Vortrags, verlangen ſchon eine viel aufmerkſamere Art des Zuhörens, als man bis dahin in der Oper gewöhnt war. Aufmerkſamer und ſchwieriger. Dem Zuhörer wird zugemutet, daß er den Text auswendig kennen ſollte, um das Werk voll genießen zu können. Dieſe Schwierigkeit ſteigert ſich mit jedem der nachfolgenden Werke. Wagner verweilt dann bei einzelnen Situationen länger und macht ausgiebigeren Gebrauch von der thematiſchen Begleitung, als es ſtellenweiſe die Situation erfordern und die Natur der Sache gebieten würde. Im „Lohengrin“ iſt dies in der erſten Szene des zweiten Aktes zwiſchen Ortrud und Telramund der Fall. Da wird das lange Thema des Violoncells, welches am Eingange des Vorſpiels ſteht, in ſeine Teile zerlegt und dieſe Szene wird auf Grund der Teilmotive in ſchwelgeriſchem Behagen ausgeführt.

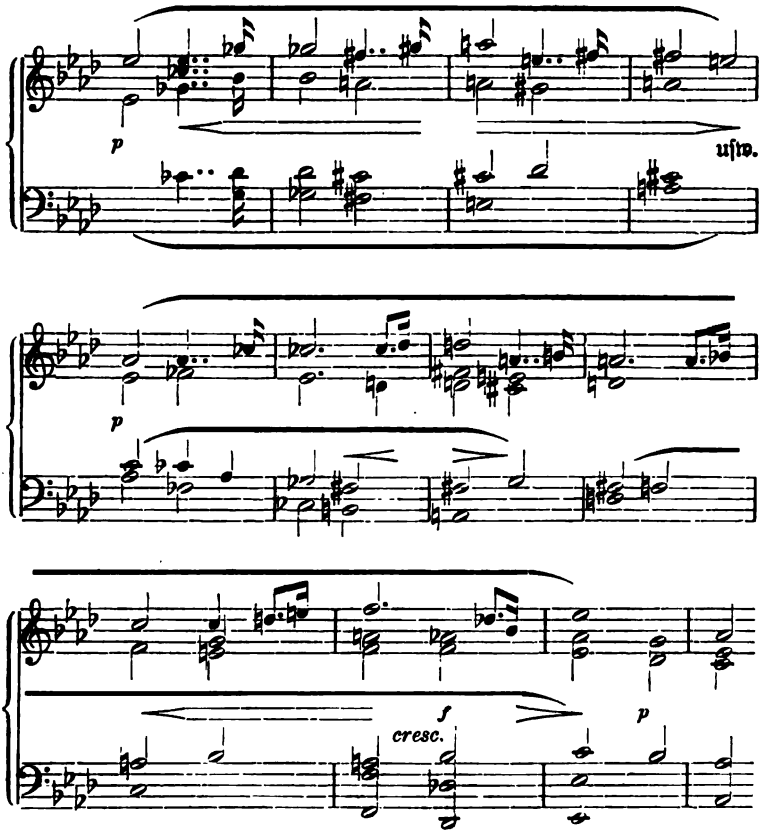
Das klaſſiſche Inſtrumental-Orcheſter iſt im „Lohengrin“ koloriſtiſch ergänzt, inſofern als von allen Holzbläſern je drei verlangt werden: 3 Flöten, 3 Oboen (2 Oboen und 1 engliſch Horn), 3 Klarinetten (2 Klarinetten und 1 Baßklarinette), 3 Fagotte, 3 Poſaunen (2 Tenor- und eine Baßpoſaune), eine Baßtuba, 3 Trompeten und 4 Hörner, Pauken und Becken. Durch dieſe Dreiteilung jeglicher Inſtrumentenart konnte jeder Akkord mit je einem Inſtrumentalkörper bald hell, bald dunkel koloriert werden. In den „Meiſterſingern“ griff Wagner auf die klaſſiſche Tradition der zweiſtimmigen Bläſer zurück, während im „Ring“ regulär, ſowie in den beiden anderen dem „Lohengrin“ nachfolgenden Werken die Vierergruppen geſetzt ſind.

Die Scheidung der drei Hauptgruppen — Streicher, Holzbläser und Blechbläser — wird nicht nach rein musikalischen Anforderungen vorgenommen, sondern nach den dramatischen Erfordernissen, nach dem Charakter der Situation erfolgt Trennung und Vereinigung. Für gewisse Vorstellungen, für gewisse Personifizierungen und Personen wird durch das ganze Werk eine einheitliche Kolorierung verwendet. So wird Elsa fast nur mit weichen Holzblasinstrumenten charakterisiert, zur Vorbereitung ihres ersten Auftretens, des Auftrittes auf der Balkonszene und im Brautzug; den König begleiten beständig Posaunen und Trompeten, die das Orchester beherrschen. Dieses Verfahren ist nicht äußerlich und wird demgemäß auch nicht starr gehandhabt. Das ursprünglich den hohen Streichern zugedachte Gralsthema wird je nach Bedarf, wie am Schlusse mit anderen koloristischen Mitteln mannigfach wechselnd ausgeführt.

Die Auftritte und Reden gewinnen eine bestimmte koloristische Behandlung, und es entstehen Kontraste wie z. B. im ersten Akte in der Behandlung der Königsrede und dann im Auftritt Elsas oder im zweiten Akte das Kolorit des Duos von Friedrich und Ortrud gegenüber der folgenden Balkonszene. Für die kriegerische Musik in der Überleitung von der zweiten zur dritten Szene im dritten Akte werden acht in verschiedenen Tonarten stehende Trompeten (D, Es, E, F) verwendet, von denen jede einzelne auf eine das wilde Getümmel der Pferde nachahmende Baßfigur eintritt, die dann von allen Streichinstrumenten unisono ausgeführt werden, bis die vier Königstrompeten das Königsmotiv anstimmen, worauf sich dann alle schmetternd vereinigen.

Diese koloristisch einheitliche Behandlung der Szenen vollzieht sich im Vereine mit der harmonischen Charakterisierung, welche den Instrumenten überantwortet ist. In den Ensemble- und Chorsätzen teilen sie sich in diese Aufgabe mit den Singstimmen. Trotz der mannigfach abwechselnden Modulation geht durch einzelne Szenen je eine Tonart, man könnte sagen, gleichsam als Haupt- und Grundtonart; am auffallendsten etwa in der ersten Szene des

zweiten Aktes zwiſchen Ortrud und Telramund (Fis-moll), in der zweiten Szene im Brautzuge (B-dur), in der Rede des Königs in der erſten Szene des erſten Aktes (C-dur), beim Auftritt der Elſa in der zweiten Szene (As-dur). Über die modulatoriſchen Um-



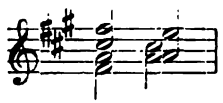
bildungen dieſer Eintrittsmuſik und der nachfolgenden Mitteilung Elſas hat ſich Wagner ausgeſprochen (X, 191/2). Er würde ſie in dem Andante einer Symphonie für ſehr geſucht und unverſtändlich halten. Die Erklärung hiezu liege nur in den Stimmungen

Elsas, der sanften Trauer, des Augenblickes ihres schwärmerisch verklärten Auges, ihrer Zuversicht auf die Erfüllung ihrer Traumerscheinung. Diese freien Wendungen sind in der Folgezeit auch in die harmonische Vorratskammer der symphonischen Musik eingelegt worden. Der freie Eintritt der Quartsextakkorde beim Empfangschor Lohengrins, welche das höchste Erstaunen, das plötzliche Innewerden des kaum Faßlichen ausdrücken und hier dramatisch berechtigt erscheinen, sind seither in der (symphonischen) Literatur nicht selten — man könnte sagen: zum Überdruß — wiedergekehrt. In Wagners Oper steht dies im engsten Zusammenhange mit dem dichterischen Gehalt und dem dramatischen Fortgang.

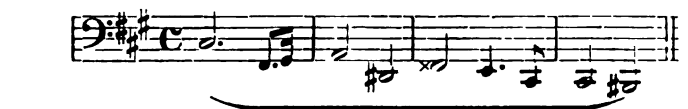
IX.

Von der ſymphoniſchen Muſik übernimmt Wagner im Fortgang ſeiner Arbeiten die ausgiebigere Durcharbeitung in der Thematik. Wenn er ſagt (IV, 324), daß im „Lohengrin“ ſein Verfahren eine beſtimmtere künſtleriſche Form durch eine jederzeit neue, dem Charakter der Situation angemeſſene Umbildung des thematiſchen Stoffes, der ſich für die Muſik als größere Mannigfaltigkeit der Erſcheinung auswies, als es z. B. im „Fliegenden Holländer“ der Fall war, gewonnen habe, ſo gilt dies — es bedarf wohl keiner Hervorhebung — nur in bezug auf die thematiſche Umwandlung im muſikaliſchen Drama, nicht aber in bezug auf die thematiſche Behandlung in der reinen Muſik. Da ſteht die Ausführung im „Lohengrin“ noch weit zurück hinter den Errungenſchaften der Thematik in der klaſſiſchen Kammer- und Symphoniemuſik. Die motiviſch-thematiſchen Umbildungen ſind im „Lohengrin“ noch ſehr beſchränkt. Es iſt hier wie im „Tannhäuſer“ mehr ein Wechſel des Kolorits als eine innere thematiſche Umwandlung zu beobachten. Man begegnet auch ſolcher an einzelnen Stellen, von denen einige angeführt ſeien: Das Lohengrin-Motiv wird im Finale des dritten Aktes beim Erſcheinen des Schwanes, da Lohengrin Abſchied nimmt, anſtatt in Dur in Moll angeſtimmt; das freie Anklingen desſelben im Finale des erſten Aktes haben wir ſchon kennen gelernt. Die Motive werden manchmal nur mit Rückſicht auf ihre harmoniſche Ausſtattung herangezogen, die betreffenden Harmonien bilden das Fundament, auf das ſich der Geſang ſtützt oder ſie ſind die Hülle, mit der der Geſang umdeckt iſt; ſo in dem erſten Geſange

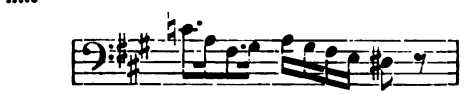
Lohengrins, dem „Schwanenliede“, das sich dieser Hülle entledigt, frei und allein ertönt auf der ideellen Basis der beiden Gralsklänge:



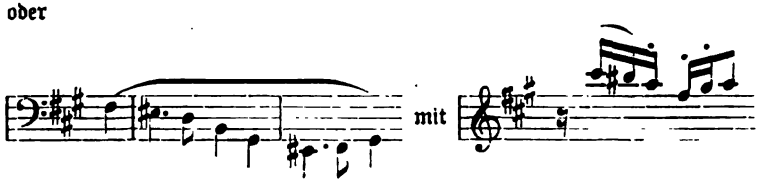
und der Dominantharmonie. Gesang oder instrumentale Hauptstimme gemahnen gelegentlich in ihrem Fortgang an die harmonische Folge gewisser Motive, wie beim Auftreten Elsas der Unisongang von Oboen und Englisch Horn an die Gralsharmonien. Bei der homophonen Anlage der Partitur tritt überhaupt das Harmonische in der Umspinnung der Themen fast noch mehr hervor als das Melodische, so markant auch einzelne Hauptmotive sind. Eigentliche thematische Umbildungen sind ausnahmsweise, wie zufällig, angewendet: es tritt dann mehr das musikalische Fortspinnen in der Begleitung, als die poetische Absicht hervor, mit dieser Umbildung etwas Bestimmtes auszudrücken. Die drohenden, racherfüllten, schleichenden Motive der ersten Szene des zweiten Aktes stehen in solch doppelgeartetem Zusammenhang mit einander, wie



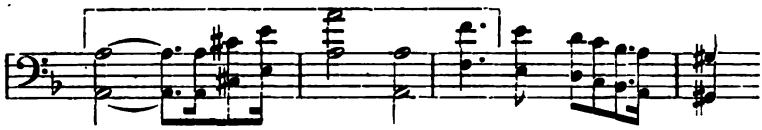
mit



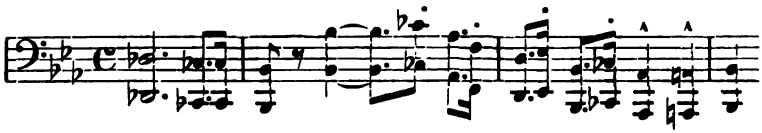
oder



Neben Verkürzungen werden einzelne Motivteilungen vorgenommen, und diese Teile werden getrennt verwendet; so wird der Kampf zwischen Lohengrin und Telramund aus einem Teilmotiv des Themas, welches das Gottesgericht begleitet, imitatorisch gebildet;



Aus dem Uniſongang, welcher die ſchwere Anklage Telramunds einleitet, werden die erſten vier Noten verſchiedentlich angewendet.

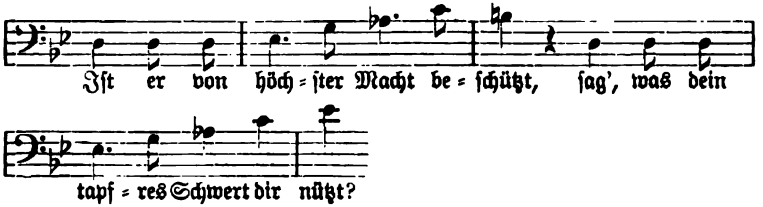


Auch zwei Noten bilden das motiviſche Ferment einer ausgedehnten Partie (erſte Abteilung des zweiten Aktes), in der die Terz fis-a als latente Sept und Non des verminderten Septakkordes wie ein ſich ſtetig ballendes Gewölk in einem Nachtgebilde wirkt. Die abſteigende Sekund des obenſtehenden Motivs aus dieſer Abteilung treibt auch ihr Unweſen. Wenn dort und da ein oder das andere Motiv rhythmiſch anklingt, oder ähnliche melodiſche Wendungen anzutreffen ſind, ſo braucht man darin nicht immer motiviſche Zuſammenhänge zu ſuchen. Die muſikaliſchen Notwendigkeiten ſtehen im „Lohengrin" über der motiviſchen Rückſichtnahme. Was an motiviſcher Arbeit da geleiſtet wird, iſt im Verhältnis zur reichen Thematik der Muſik dieſer Zeit recht gering.

Von tieferer poetiſcher Macht ſind dagegen die inneren Beziehungen, welche an den verſchiedenen Stellen durch die Verwendung des gleichen Motivs in mannigfachen koloriſtiſchen Umkleidungen den Hörer zu den mannigfaltigſten pſychologiſchen Zuſammenſtellungen und Vergleichen anregen: die poetiſchen Umdeutungen und Umwertungen der Motive. Da kommt beſonders das Motiv Lohengrins als Ritter (ſ. S. 103) und ſein Frageverbot in Betracht. Kriegeriſch und doch milde, von ſieghaftem Adel, wird das Ritterthema zumeiſt von Hörnern und Trompeten angeſtimmt; bei Elſas Worten in ihrer Viſion, „wie ich ihn ſah, ſei er mir nah!" von drei Trompeten pp, vorher von drei Oboen und drei Flöten mit Begleitung von Klarinetten, Harfe, Trom-

peten und Streichern, da in As-dur, dort in A-dur. Es ist das längste Thema: gegen 12 Takte Andante und 24 Takte Allegro. Das Verbotmotiv steht von dem Momente an, da es ausgesprochen wird, als tragisches Motiv der Oper (Adagio acht Takte) im Vordergrunde, zumeist nur in den ersten zwei Takten motivisch angestimmt, auf einem Quartsext-Mollakkorde ruhend, da in A-moll, dort in As-moll. Als Mahnung ertönt es bei den Worten Lohengrins an Elsa vor dem Münster, eine Mahnung, daß sie allein ihm das Geheimnis entlocken dürfe; als eine Drohung am Schlusse des zweiten Aktes, von Trompeten und Posaunen angestimmt. Als Mahnung erklingt es wieder im Duo zu Lohengrins Worten „Dein Lieben sei mein Stolzgewähr", und es beschließt die große Szene zwischen Lohengrin und Elsa im dritten Akte. Zu den Worten Lohengrins „dort will ich Antwort ihr bereiten, daß sie des Gatten Art erschau" wird der zweite Teil des Themas verwendet. Zum letztenmal erklingt es, als Elsa im dritten Akte vor den Königsthron schreitet, „dann wird das Geheimnis gelüftet" — das Fragemotiv hat seine zersetzende Wirkung geübt. Lohengrins Gralmotiv oder das Gralmotiv schlechtweg erklingt in sinnreicher Beziehung, als Lohengrin die Reinheit Elsas verkündet. In ganzer Gewalt tritt es erst am Schlusse auf, da Lohengrin wieder in das Bereich des heiligen Grals zurückkehrt. Die ganze Erzählung Lohengrins am Schlusse des dritten Aktes ist von den Gralmotiven instrumental umsponnen; die motivische Technik ist da am einheitlichsten ausgeführt — im Anschlusse an die Erzählungen der vorangegangenen Opern Wagners.

Auch Nebenmotive werden sinnig verwendet. Die Mahnung der Männer an Telramund, vom Kampfe abzustehen, erfolgt in einem der Verschwörungsmotive der Einleitung zum zweiten Akte.



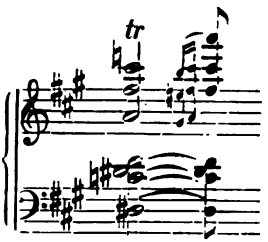
Das Oboenthema am Schluß der Worte Elſas, die ſie zur Ortrud ſpricht, „du haſt wohl nie das Glück beſeſſen, das ſich uns durch Glauben gibt“ erklingt erweitert bei der erſten ſeligen Stimmung im Brautgemach „Wir ſind allein, zum erſtenmal allein, ſeit wir uns ſah'n“. Wie herzbrechend wirkt die Weiſe „Fühl' ich zu dir ſo ſüß mein Herz entbrennen“, als das junge Glück der beiden zerſtört iſt! Das iſt erhabenſte Poeſie, durch die Macht der Töne verkündet und ins Gemüt gegoſſen.

Solche Stellen würden nur halb wirken, wenn ſie bloß poetiſche Beziehungen aufwieſen, und nicht auch eingereiht wären in Gebilde, welche abgerundet ſind. Abgeſehn von einzelnen formal geſchloſſenen Gliederungen, wie z. B. Elſas Viſion im zweiten Akte, dem Brautzuge, dem Brautliede und andern, liegt der hohe Wert der formalen Behandlung im „Lohengrin“ in der muſikaliſch einheitlichen Behandlung der Szenen, unter denen die Dialogſzenen, wie Telramund und Ortrud, ferner Elſa und Ortrud und die Liebesſzene im Brautgemach beſonders eindringliche Bilder geben. So frei ſcheinbar die letztere gegliedert iſt, ſo iſt ſie doch in den Verhältniſſen der einzelnen Teile genau abgewogen. Die Einſtimmung der Gemüter über das Glück, nun einander anzugehören, in dem Liebe und Düfte des Gartens ſich in Eins verſchmelzen, die Erinnerung an die Seligkeit des Vertrauens und ihre Überleitung zu Elſas Sinnestäuſchung und Frageſtellung bis zu Friedrichs Einbruch: dieſe Teile ſind nicht nur dichteriſch, ſondern auch muſikaliſch zuſammengefaßt. Dieſen Dialogſzenen reihen ſich die ähnlich geſtalteten, breit ausgeſponnenen Dialoge in den nachfolgenden Werken an („Ring“, „Meiſterſinger“, „Parſifal“); im „Triſtan“ ſind ſie zum beherrſchenden Geſtaltsprinzip der ganzen Oper gediehen, ausgeweitet.

Über den Teilen und Steigerungen innerhalb der einzelnen Szenen ſteht die Gegenüberſtellung der Szenen zueinander, die in den drei Akten entweder in zwei oder in drei Hauptteilen gruppiert ſind.

Dieſe Aufeinanderfolge iſt nicht nur beſtimmt von dem dramatiſchen Fortgange, ſondern auch von den Anforderungen eben-

mäßiger Behandlung bezüglich Größe und Ausdehnung der einzelnen Teile. Wie weit Wagner da vorgeſchritten iſt, zeigt ſich aus dem Vergleiche etwa der erſten Szene vor Ankunft des Lohengrin mit der ähnlich gearteten Szene in Marſchners „Templer und Jüdin", die trotz des reichen dramatiſchen Intereſſes nicht die gleiche, konzentrierte Steigerung aufweiſt. Wagner übertraf da ſein Vorbild, wie in der Ausgeſtaltung von Telramund und Ortrud die dramatiſchen Ahnen Eglantine und Lyſiart, ſo Treffliches, in gewiſſer Beziehung Unübertreffliches auch Weber in der muſikaliſchen Behandlung dieſer Charaktere geleiſtet hat. Auch motiviſch iſt Ortrud mit Eglantine verwandt, ſowie das teufliſche Lachen Ortruds nach Lohengrins Scheiden auf Caspars infernaliſches Gelächter beim Trinklied im „Freiſchütz" zurückgreift;



(ganzes Orcheſter).

auch die koloriſtiſche Färbung der Inſtrumentalbegleitung bei Geſängen der Euryanthe dürfte auf diejenigen der Elſa nachgewirkt haben.

Als Muſiker, der die Traditionen der Oper in ſich aufgenommen und organiſch weitergebildet hat, zeigt ſich der Meiſter in den Finales, beſonders in jenen vom erſten und zweiten Akte. Hier ſchließt er ſich würdig an Mozart an, und das iſt wohl die höchſte Anerkennung, welche einem dramatiſchen Komponiſten zuteil werden kann. Die melodiſche Behandlung weicht in dieſen Finales, die im eigentlichen Sinne des Wortes muſikaliſch-formal aufgebaut ſind, von derjenigen, die in der ganzen Oper obwaltet, nicht ab. Das dramatiſche Rezitativ, welches im „Lohengrin" mit melodiſchen Wendungen deklamiert wird und etwa in den Anſprachen des Königs und Telramunds am bündigſten hervortritt, unterſcheidet ſich noch in Anlehnung an die übernommene Art rezitativer Behandlung von den mehr melodiſch gehaltenen Stellen, wie etwa Elſas Erzählung. Wenngleich wir hier keine Arien mehr haben, ſo lehnen ſich doch gewiſſe Abteilungen an Sologeſangs-

formen, wie sie in der Opernliteratur der Romantiker und auch in Wagners früheren Werken vorkommen. Von der unabhängigen, für sich bestehenden melodischen Form, wie sie in Tannhäusers Lied an Venus angestimmt wird, die ebensogut eine Instrumentalweise sein könnte, entfernt sich die melodische Behandlung im „Lohengrin". Immerhin hat sich Wagner nicht allein von dem Sprachakzent und dem musikalisch pathetischen Vortrage der Worte bestimmen lassen, sondern auch von den rein melodischen Anforderungen. Schon die Bezeichnung „dramatische Melodie", welche Wagner für sein Verfahren im „Lohengrin" anwendet, besagt, daß da von einer Vernichtung, einem Zerstören des Melodischen nicht die Rede sein könne, sondern nur eine Verhältnisstellung des Melodischen zum Dramatischen, zum Deklamatorischen beim Vortrage des Gesanges eintrete. Wenn den Tondichter des „Lohengrin" bei der Ausführung der Melodik „die im Sprachverse auszudrückende Empfindung für ihren gesteigerten musikalischen Ausdruck" bestimmte und „nicht mehr die Melodie als solche einzig maßgebend war", so ist doch hier eine glückliche Vereinigung der beiden Elemente — Melodie und Sprache — erzielt. Die Tonsprache ist gleichmäßig durchgebildet, während sie in den nachfolgenden Werken vielfach mehr charakteristisch zugespitzt ist. Melodie und Sprache, Deklamation und Wohllaut halten sich die Wage. Die Kongruenz von Dichtung und Musik tritt auch in der sprachlich melodischen Behandlung hervor. Der Gesang entspricht der natürlichen Betonung, ohne sich dieser ganz zu unterwerfen, ohne die Anforderungen melodischer Behandlung außer acht zu lassen. Was an melodischer Bestimmtheit verloren geht, wird durch die harmonische Belebung ersetzt.

Die Sprache des „Lohengrin" bildet gewissermaßen einen Übergang zur Sprache der „Nibelungen". Im „Lohengrin" werden gewisse altdeutsche Wendungen mit Zurückhaltung gebraucht. Im „Ring des Nibelungen" liegt die Pointe der Sprachbehandlung in solchen altertümelnden Wendungen. Die metrische Behandlung ist in der hergebrachten Weise zumeist in fünffüßigen Jamben, auch

in vier- und dreifüßigen, die natürlich nicht nach dem Metrum, sondern nach dem Akzent der Sprache in rhythmischen Phrasen vereint einander frei folgen je nach Bedarf in vier, drei, zwei Takten, auch in einem Takte, wobei der musikalische Rhythmus sich dem sprachlichen Akzent in einer Weise vermählt, wie dies Franz Schubert schon dreißig Jahre vorher im Liede zu erreichen vermocht hatte. In dem Sinne des späteren Wagner ist die Verschmelzung von Wort und Ton am vollkommensten in der Szene zwischen Ortrud und Telramund. Die Gesangsstimme scheint da nur den Akzenten und der pathetischen Betonung zu folgen, gestützt auf eine fortlaufende Themenverarbeitung mit Beziehung auf die Gefühlsmotive und Regungen. Aber auch hier ist der melodisch formale Aufbau von Wagner soweit beobachtet, daß die beiden Sänger sich am Schlusse der Szene zu einem unisono vorgetragenen Racheschwur vereinigen, in dem die Konzentration des Ausdruckes in rein musikalischer Weise vorgenommen und die Anforderung an den periodischen Aufbau so weit erfüllt wird, daß die Schlußphrase

„Die ihr in süßem Schlaf verloren,
Wißt, daß für euch das Unheil wacht",

wiederholt wird. Solche Wiederholung, die aus rein musikalischen Gründen vorgenommen wird, finden wir nicht nur an dieser Stelle, sondern auch anderweitig, wie in der ersten Rede Telramunds die Worte

„Durch Dich mußt' ich verlieren
mein Ehr', all meinen Ruhm:
nie soll mich Lob mehr zieren,
Schmach ist mein Heldentum!
Die Acht ist mir gesprochen,
zertrümmert liegt mein Schwert,
mein Wappen ward zerbrochen,
Verflucht mein Vaterherd!"

in zwei ebenmäßigen Gebilden jedesmal selbständig ausgeführt mit je einem verschiedenen Nachsatze und mit der Schlußwiederholung des Ausrufes „mein Ehr" (sechsmal) „hab ich verloren".

Man sieht auch aus solchen, verhältnismäßig kleinen Dingen: Wagner ist in der Kunstausübung nicht Revolutionär, sondern organischer Fortbildner. Und doch liegt in der Behauptung Liszts, die er 1858 aufstellte, etwas Wahres: „Mit ‚Lohengrin' nimmt die alte Opernwelt ein Ende, der Geist schwebt über den Wassern und es wird Licht". Nicht, daß damit das Gute, das Beste der früheren Opernkomposition zunichte geworden wäre, o nein! Allein die fortschreitende Produktion in der Oper nimmt von da ihren Ausgang.

Bei der Arbeit am „Lohengrin" stieg in Wagner mancherlei auf, über das er sich Rechnung zu legen suchte. Es sollte bald in Kunstschriften niedergelegt werden. Allein vorher waren es die sozialen Probleme, deren Lösung auch ihn, wie alle Welt damals beschäftigte. Als Künstler ging er von seinen Schöpfungen und deren möglicher Verwirklichung aus. Von allen Charakteren, die er bisher geschaffen, hatte ihn Elsa am meisten ergriffen. Sie war für ihn „das bisher von mir unverstandene und nun verstandene Weib — diese notwendigste Wesensäußerung der reinsten sinnlichen Unwillkür". Sie erschien ihm „als der Geist des Volkes, als das Unbewußte, Notwendige, Unwillkürliche, dem er in Kunst und Leben Eingang zu verschaffen suchte". „Elsa, das Weib, hat mich zum vollständigen Revolutionär gemacht".

X.

Wagners Stellung zur Revolution, welche sich damals in Deutschland vorbereitete, ausbreitete und die in Sachsen im Aufstande des Jahres 1849 ihren Höhepunkt erreichte, ist aus dieser Auffassung zu erkennen. Wagner betrachtete vor allem die Revolution als Künstler, der mit den Vorbedingungen zur gedeihlichen Entfaltung der Kunst im allgemeinen und seiner Kunst im besondern sich nicht zufrieden geben konnte. „Bei uns ist die Kunst revolutionär, weil sie nur im Gegensatz zur gültigen Allgemeinheit existiert" (III, 28). Von der Ansicht geleitet, daß alles vom Volke ausgehe, das „alle diejenigen umschließt, die Not empfinden und ihre eigene Not als die gemeinsame Not erkennen", daß nicht der Einzelne, sondern das Volk Religionen schaffe, daß dichterische Kraft nur ein Erguß der Volksseele sei, stellte er seine Absichten als den natürlichen Trieben und Anschauungen des Volkes entkeimt hin und wollte sie demgemäß zur Verwirklichung bringen.

Als Künstler hatte er schon damals Werke geschaffen, welche volle Meisterschaft zeigen, und es folgten in dieser revolutionären Zeit Entwürfe, deren Ausführung sein Lebenswerk krönte. Noch war er sich über das letztere nicht völlig klar; viel unklarer waren jedoch seine Vorstellungen über die sozialen Vorbedingungen behufs Durchführung seiner Ideen. So sehen wir ihn vielfach zwischen Reform und Revolution schwanken; bald glaubt er durch Verbesserung nachhelfen zu können, dann ruft er wieder: „Das einzig Mögliche, was uns retten kann, ist die Menschheits-Revolution". In dem „Memorandum" vom 1. März 1846, die königliche Kapelle betreffend, in dem „Reorganisationsentwurf für das Dresdener

Hoftheater" nach der Vollendung der „Lohengrin"-Partitur, (also im Frühjahre 1848), in dem anonym erschienenen Aufsatze über „Theaterreform" (am 16. Jänner 1849) meint Wagner auf Grund des Vorhandenen und in weiterer Vervollkommnung des Gegebenen die Besserung erreichen zu können. Er wollte Dresden zur Zentrale aller Institute Sachsens machen. In Übereinstimmung mit der von Eduard Devrient im Auftrage des preußischen Kultusministeriums verfaßten Reformschrift „das Nationaltheater des neuen Deutschland" verlangt auch Wagner eine republikanische Verfassung des neuen Institutes unter der Oberleitung einer aus der Mitte der künstlerischen Genossenschaft durch eigene Wahl zu berufenden Direktion, bestehend aus einem darstellenden Künstler, einem Kapellmeister und einem Theaterdichter. Devrient und Wagner stimmen darin überein, das Theater dem Unterrichtsministerium als Volksbildungsanstalt unterzuordnen; ferner schlagen beide die Verminderung der Spieltage vor; Devrient wollte ermäßigte Eintrittspreise, Wagner freies Entrée. Er verlangt die sorgfältigste Vorbereitung für die Aufführungen und daher will er das Leipziger Konservatorium nach Dresden verlegen. Eine Reihe praktischer Vorschläge wird gemacht, welche das Interesse des liberalen Ministers Oberländer erwecken und die Aussicht eröffnen, daß das neue Institut nicht mehr als Hofinstitut angesehen werden soll. Gegen letzteres wandte sich Wagner ganz besonders, weil er so trübe Erfahrungen mit dem aristokratischen Intendanten gemacht hatte. Die radikale Abgeordnetenkammer hatte anläßlich der Prüfung der königlichen Zivilliste das Hoftheater als „luxuriöse Unterhaltungsanstalt" streichen wollen. Um dies zu verhindern, wurden die Reformpläne gemacht. Die politische Katastrophe vom Mai 1849 vereitelte die Ausführung.

Gegenüber dem politischen Leben hatte Wagner eine Abneigung, wie er auch vom politischen Parteigetriebe abgestoßen war. „Ein politischer Mann ist widerlich" schreibt er 1852 an Liszt. Aus diesem Getriebe, in das er nolens volens hineingeriet, suchte er sich immer in die Einsamkeit zu retten und wurde doch wieder von der Vorstellung angetrieben, daß nur soziale Veränderungen gesunde

Kunstzustände hervorrufen können. Die soziale Bewegung scheint ihm aus starken inneren Gründen sehr beachtenswert. Er verweist auch später auf den tieferen, edleren Naturdrang, der dieser Bewegung zugrunde liege (III, 32). Als Antithese und zugleich als notwendige Ergänzung verfocht er die Behauptung, daß die Kunst seiner Zeit unfähig sei, auf das öffentliche Leben zu wirken und daß also die Kunst selbst umgewandelt werden müsse, um dies zu erreichen.

So schwankte er in diesen Jahren der allgemeinen Unruhe zwischen Reform und Revolution. Als dann die entscheidende Stunde kam, folgte er dem allgemeinen Triebe und beteiligte sich an der Revolution durch einige Handlungen, welche seinem Charakter nur zur Ehre gereichen. Er betrachtete sich hier wieder als ein Organ des Volkes. Graf Beust, der reaktionäre sächsische Ministerpräsident bezeichnete den Dresdner Maiaufstand als „eine Insurrektion des ganzen sächsischen Volkes". Vom staatspolitischen, richtiger staatspolizeilichen Standpunkte können auch Wagners Handlungen allerdings als Delikte angesehen werden. Als die preußischen Hilfstruppen dem sächsischen Militär zu Hilfe kamen, um die Aufständischen zu unterwerfen, verteilte Wagner eigenhändig Zettel an die königlich sächsischen Militärs: „Seid Ihr mit uns gegen fremde Truppen?" Ein menschlicher und wohl nur zu berechtigter Appell, allein eine Verleitung zum Bruch des Fahneneides. Er besteigt den Turm der Kreuzkirche in der Nähe der aufständischen Scharfschützen, welche das in den Straßen kämpfende Militär beschießen, vermutlich nicht aus bloßer Neugierde, sondern um den Nachrichtendienst während einer Nacht und eines halben Tages zu übermitteln. Er geleitet Zittauer Freischaren in die Stadt. Die andern ihm vielfach zugeschriebenen Handlungen der Beteiligung an dem Aufstande sind nicht erwiesen und wohl auch nicht wahrscheinlich. Wagner sagt im Jahre 1856 über diese seine Beteiligung an der Revolution: „damals war ich im Irrtum und von Leidenschaft hingerissen". Er bezeichnet seine aktive Teilnahme als „dumme Streiche" und wünscht noch 1879 (X, 121), daß „die Irrtümer,

welche über ihn seinerzeit Polizeiräte und sich für beleidigt haltende Hoftheaterintendanten befangen halten konnten, zerstreut werden". Diese Irrtümer konnten deshalb um so leichter in die Welt gesetzt werden, als Wagners Äußerungen infolge ihrer vielfachen Unklarheit leicht zu Mißverständnissen Anlaß gaben. Ein Beurteiler der Rede, welche von Wagner im Vaterlandsvereine, einem politischen Klub, am 14. Juli 1848 gehalten und in einer Dresdener Zeitung abgedruckt wurde, hat mit seiner ebendaselbst ausgesprochenen Ansicht, daß der Inhalt der Rede etwas dunkel, verschwommen sei, nicht so unrecht, wenngleich der Vorwurf, daß sie unverständlich sei, nicht gerecht ist.

Wagner erörterte da das Thema: „Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen dem Königtum gegenüber?" Er will den Untergang des letzten Schimmers von Aristokratismus, Aufhebung der ersten Kammer, Einführung des allgemeinen Stimmrechtes, einer allgemeinen großen Volkswehr statt eines stehenden Heeres. Er sieht den Grund alles sozialen Elends im Metall und in der Knechtung durch dasselbe; zugleich spricht er die Überzeugung aus, es müsse „das höchste Glück, das vollendetste Wohlergehen aller herbeiführen, wenn so viele tätige Menschen, als nur irgend der Erdboden ernähren kann, auf ihm sich vereinigen, um in wohlgegliederten Vereinen durch ihre verschiedenen mannigfachen Fähigkeiten am Austausch ihrer Tätigkeit sich gegenseitig zu bereichern und zu beglücken". Er will die volle Emanzipation des Menschengeschlechtes, die Erfüllung der reinen Christuslehre ohne die neidisch prunkende Decke der Dogmen. Er warnt vor dem Kommunismus, der hereinbräche, wenn nur halbe Maßregeln bei der Verteilung der Rechte getroffen würden; er befürwortet die Betätigung und Verbreitung auch über das Meer zur Gründung von Kolonien („aber nicht wie die Spanier die Kolonien zu pfäffischen Schlächterhäusern oder wie die Engländer zu Krämerkasten machen"). Er will die Republik und daneben das Festhalten am erblichen Königtum; denn der König müsse der erste und allerechteste Republikaner sein. Er preist die Tugenden des lebenden Königs und fordert ihn auf

zu sagen: „Ich erkläre Sachsen zu einem Freistaate“. Dafür soll die höchste vollziehende Gewalt dem Königshause Wettin erhalten werden. Er spricht sich gegen die konstitutionelle Monarchie auf der breitesten demokratischen Grundlage aus; der Monarchismus soll enden, dagegen das Königtum bestehen.

Man findet da ein Konglomerat von Ideen, wie sie damals in der Luft schwirrten, eine Zusammen- und Gegenüberstellung von Vorstellungen, welche vielfach miteinander unvereinbar sind, mit einem Worte die Nichteignung Wagners zu staatsmännischer, politischer Auffassung. Er hatte in dem politischen und sozialen Leben nicht jene überlegene Auffassung zu erreichen vermocht, wie sie ihm als schaffender Künstler zu Gebote stand. Wenn Wagner (in „Oper und Drama“) sagt: „In der Ruhe des Alters gewinnen wir das Moment höchster dichterischer Fähigkeit, und nur der jüngere Mann vermag sich diese schon anzueignen, der jene Ruhe gewinnt, das heißt jene Gerechtigkeit gegen Erscheinungen des Lebens“, so war es ihm Zeit seines Lebens versagt, sich diese Ruhe der Beschauung für die Erscheinungen des Lebens anzueignen, wie es ihm vergönnt war, dies für seine Kunst zu erreichen. In seinen künstlerischen Leistungen, als Produzierender oder Reproduzierender, immer voll und ganz Künstler, tauchen nicht selten unmittelbar nach solch einer künstlerischen Tat Äußerungen über seine Erlebnisse und Eindrücke auf, deren Zusammenhang unerklärlich ist. Nach einer der Aufführungen von Beethovens neunter Symphonie, die er unter so großem Widerstand und mit solch tiefer Wirkung in Dresden geleitet hatte, setzte er sich hin und schrieb den flammenden Aufsatz „die Revolution“, der anonym in den Volksblättern erschien. Es ist der Vorbote jener Schrift, die er bald nach dem Verlassen seiner Heimat verfaßte und die ihn scheinbar zum Dauerrevolutionär stempelte, wie er auch in einem Briefe an Uhlig sagt (U. 20), „meine Sache ist, Revolution zu machen, wohin ich komme“. „Die Erkenntnis der Nichtswürdigkeit der Theaterverhältnisse“ hatte ihn zum Revolutionär gemacht, und er bezeichnet sich selbst ironisch als „Revolutionär zugunsten des

Theaters". Gegen das herrschende Kunstwesen stieß er einen Schrei der Empörung aus „nicht aus Neid und Ärger, sondern aus Liebe". Er will „als Künstler und Mensch einer neuen Welt entgegenschreiten" (IV, 320) und die Gründe des Verfalles und die Mittel zur Behebung aufdecken. Gedrängt von revolutionären Ideen, erklärt er die ganze überkommene Kunst als lügenhaft und will, daß auf den Trümmern derselben ein neues Kunstwerk erstehe, ebenso wie aus den Trümmern der lügenhaften Welt eine neue politische Ordnung erwachsen sollte. Er schwankt zwischen dem Glauben an die Herstellung und tiefen Zweifeln an die Möglichkeit. Noch 1882 (X, 307) bezeichnet er „unsere Welt als eine des durch Lug, Trug und Heuchelei organisierten und legalisierten Mordes und Raubes".

So kräftige Ausdrücke gebraucht er nicht einmal in seiner Schrift „Kunst und Revolution", die er unmittelbar nach seiner Flucht verfaßte als einen Protest gegen die Besieger der Revolution, als die falschen Beschützer der Kunst. Er betrachtet darin die Kunst als soziales Produkt und weist die Klagen der Künstler über den Schaden zurück, den ihnen die Revolution verursacht. Er nennt solche Künstler Handwerker und bezeichnet solche Kunst als industriellen Betrieb, deren Zweck Gelderwerb, deren ästhetisches Vorgeben Unterhaltung der Gelangweilten sei. Die Kunst dürfe nicht im Dienste des Geldes stehen, wie die Menschen sich zum Sklaven desselben machen. Sie müsse frei sein, denn sie sei höchste Freiheit, Freude an sich, am Dasein und an der Allgemeinheit; deshalb müsse sie sich auch vom Christentum abwenden, welches eine ehrlose, unnütze und jämmerliche Existenz auf Erden rechtfertige. Das Christentum konnte weder Kunst sein, noch irgendwie aus sich die lebendige Kunst hervorbringen. Heuchelei sei überhaupt der hervorstechendste Zug, die eigentliche Physiognomie der ganzen christlichen Jahrhunderte bis auf unsere Zeit. Nur in der Vereinigung der Lehre des armen galiläischen Zimmermannssohnes, daß alle Menschen Brüder seien, mit den Anschauungen der Antike, der Stärke und Schönheit des griechischen Apollons

liege das Heil der Zukunft: Jesus, der für die Menschheit litt, Apollon, der sie zu ihrer freudevollen Würde erhob. Dies anzubahnen, sei das echte Drama berufen, ein Kunstwerk, in welchem nicht Schauspiel und Musik getrennt seien, denn in der Trennung des Dramas in Schauspiel und Oper liege das Grundübel des modernen Theaters. Es schwebt ihm eine Vereinigung der Kunst Shakespeares und Beethovens vor. Aus dem Germanentum, in welchem trotz der Annahme des Christentums ein starker Tätigkeitstrieb, die Lust zu kühnen Unternehmungen geblieben sei, könne eine Kunst hervorgehen, welche sich an alle Menschen wende, allen Menschen zu eigen sei. Das Kunstwerk der Zukunft solle den Geist der freien Menschheit über alle Schranken der Nationalität hinaus umfassen. Das nationale Leben in ihm dürfe nur Schmuck sein, ein Reiz, nicht eine hemmende Schranke: „wir müssen alle Menschen lieben". „Wir wollen starke, schöne Menschen, und wir müssen uns zurückwenden zur Natur". „Der Kunst muß zu ihrer Würde verholfen werden". Der Revolutionär verbindet sich hier mit dem Romantiker: die echte, zu ihrer wahren Würde erhobene Kunst müsse revolutionär sein, weil sie nur im Gegensatz zur jetzt gültigen Allgemeinheit errungen werden könne.

So sehen wir, wie tief Wagner zeitweise von dem Glauben an die Revolution, von ihrer Notwendigkeit und Unaufhaltsamkeit erfüllt war. (Einleitung zum dritten und vierten Bande der gesammelten Schriften). Die revolutionäre Bewegung in der Heimat begleitete Wagner „bis zu ihrem letzten Erlöschen".

Unter all diesen Unruhen betätigte er sich in Entwürfen und der dichterischen Ausarbeitung von „Siegfrieds Tod", der ersten Gestaltung der „Götterdämmerung" in drei Akten und einem Vorspiele. Im gleichen Jahre (1848) hatte er Skizzen zu „Jesus von Nazareth" und zu „Friedrich Rotbart" entworfen. „Jesus von Nazareth", aus dessen Entwurf es nicht klar ist, ob das Stück ein Schauspiel mit eingelegter Musik sein sollte oder eine durchkomponierte Oper (wohl das erstere), war infolge der revolutionären Erfassung des Stoffes, der Außerachtlassung der Dogmen, der

Entkleidung von allem Übernatürlichen, sowie überhaupt wegen der persönlichen Erscheinung Jesu für die weitere Ausführung und für die Aufführung nicht geeignet. In fünf Akten sollte sich das Drama abspielen, in welchem historische Begebenheiten, theologische Vorstellungen und Lehren untermischt werden. Bei dem Einzuge Jesu in Jerusalem wird der Jubel des Volks vor der Tempeltreppe von einem Tanze der Mädchen begleitet. Die Lehren und Gedanken Jesu werden revolutionär umgedeutet. So sollte die Ehe nur durch freie Liebe gebunden, nicht durch das Gesetz geschützt werden; das ausschließliche Eigentum wird als Sünde betrachtet. Der Schwur wird aufgehoben, sowie die Satzung überhaupt. Es verquicken sich da die Ideen der Dresdener politischen Bewegung mit dem Verhältnis Jesu zur jüdischen Stammaristokratie. Sowie mit Jesu Auftreten eine neue Epoche in der Geschichte der Menschheit begann, so glaubte Wagner, daß mit dem Dresdener Aufstande eine neue Epoche für Deutschland anheben dürfte.

Der zweite Entwurf, „Friedrich Rotbart", sollte ein rezitiertes Drama werden. Wagner wollte die Gestalt des deutschen Kaisers im Zusammenhang mit der deutschen Sage künstlerisch ausführen, und stellte eine Voruntersuchung an über das Verhältnis von Weltgeschichte zur Sage in dem Aufsatze „die Wibelungen-Weltgeschichte aus der Sage", in welchem er im Anschluß an die Behauptungen des Philologen K. W. Göttling die Wibelungen oder Ghibellinen mit den Nibelungen und Friedrich Rotbart mit Siegfried nach Stamm und Wesen, respektive in Geschichte und Sage als identisch ansah. Das Endresultat war die Abwendung von dem Historischen zur Sage, wie es seiner Anlage und seinen Absichten entsprach. Dem Aufsatze „Die Wibelungen" (Sommer 1848) folgte unmittelbar „Der Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama". Es war zum letztenmal, daß Wagner die Wahl traf zwischen einem historischen und einem mythologischen Stoffe, zwischen rezitiertem Schauspiel und musikalischem Drama. Aus „Friedrich Rotbart" wurde der altheidnische „Siegfried".

Die geschichtlichen Einzelmomente ließ er fallen als für seinen Zweck nicht verwertbar; das historische Drama hätte sich, meint Wagner, zu einem „unübersehbaren Konglomerat von dargestellten Vorfällen“ ausgewachsen. „Ich hätte das Einzige, worauf es mir ankam, gar nicht zum Vorschein bringen können. Ich wäre von den Verhältnissen, die ich bewältigen, d. h. gestalten wollte, überwältigt und erdrückt worden“. Wagner folgert daraus die Untauglichkeit der reinen Geschichte für die Kunst. Wir ersehen daraus nur die Untauglichkeit historischer Stoffe für das von Wagner gewollte Kunstwerk. Über die Wertstellung der beiden sei hier und jetzt kein Urteil abgegeben. Wagner besaß in Kunst und Leben nicht die Eignung für Erwägung historisch-politischer Tatsachen und Ereignisse. Er war weder Politiker noch Historiker, sondern produzierender Künstler.

Mit der Politik beschäftigte er sich noch einmal ausführlich zwanzig Jahre nachher, in einem Aufsatze „deutsche Kunst und deutsche Politik“ (1867), in welchem er den Ideen des Publizisten Konstantin Frantz folgt und auch eine Art Realidealismus vertritt. Er erhebt Einsprache gegen die Herrschaft der französischen, materialistischen Zivilisation, ruft die deutschen Fürsten an, dieses Joch abzuschütteln und erwartet besonders von Bayern eine Beeinflussung, nachdem bereits Ludwig I. und Maximilian II. mit der Betätigung rein künstlerischer Neigungen vorangegangen waren. Er ermahnt die Fürsten zur Durchführung jener Ideen, welche, gegründet auf dem klassischen Humanitätsprinzip, die Wiedergeburt des deutschen Volkes aus deutschem Geiste im achtzehnten Jahrhundert hervorgerufen haben und im Zusammenhang mit der Universalität des deutschen Geistes stehen. Er weist auf den Idealismus der „deutschen Jünglinge“; er verlangt die Durchführung eines deutschen Stils. Wie er als Theatermensch Revolutionär zu sein vorgibt, so tritt er hier als Dramatiker unter politischer Maske auf. Unter dem deutschen Stile versteht er „die vollkommen erreichte und zum Gesetz erhobene Übereinstimmung der theatralischen Darstellung mit dem dargestellten, wahrhaft

deutschen Dichterwerke". Er sieht den Keim und Kern alles National-Poetischen und National-Sittlichen in dem Theater. Erst wenn diesem sein gerechter Anteil an der Kultur werde, könnten die andern Künste zu wahrer Blüte und Vollwirksamkeit gelangen.

Die nächste Folge seiner Beteiligung an der Revolution war jedoch für Wagner die Ausschaltung aus dem Tagestreiben des deutschen Kunstlebens. Gewarnt und dringend gebeten, verließ er Chemnitz, wohin er sich zurückgezogen hatte, und damit den heimatlichen Boden, den er erst nach dreizehn Jahren wieder betreten sollte. Er flüchtete und fand in dem Augenblicke, da er heimatlos wurde, bei Franz Liszt in Weimar „die wirkliche, lang ersehnte, überall am falschen Orte gesuchte, nie gefundene Heimat" für seine Kunst; für die Kunst, doch nicht für seine Existenz. Steckbrieflich verfolgt, mußte er das Gebiet der deutschen Staaten verlassen. Die Erlaubnis zur Rückkehr in diese wurde ihm 1861 erteilt; erst im März 1862 wurde die Verbannung aus Sachsen aufgehoben. Im Oktober 1849 wurde er Bürger von Zürich, wo er — nach einem Umweg über Paris — im Juli angelangt war. So wurde er frei aller Rücksichten, die eine Hofstellung ihm auferlegte. „Mit nichts kann ich das Wohlgefühl vergleichen, das mich — nach Überstehung der nächsten schmerzlichen Eindrücke — durchdrang, als ich mich frei fühlte, frei von der Welt marternder, stets unerfüllter Wünsche, frei von Verhältnissen, in denen diese Wünsche meine einzige, verzehrende Nahrung gewesen waren! Als mich, den Geächteten und Verfolgten, keine Rücksicht mehr band zu einer Lüge irgend welcher Art, als ich jede Hoffnung, jeden Wunsch auf diese jetzt siegreiche Welt hinter mich geworfen und mit zwangloseſter Unumwundenheit laut und offen ihr zurufen konnte, daß ich, der Künstler, sie, diese so scheinheilig um Kunst und Kultur besorgte Welt aus tiefstem Grunde des Herzens verachte; als ich ihr sagen konnte, daß in ihren ganzen Lebensadern nicht ein Tropfen wirklichen künstlerischen Blutes fließe, daß sie nicht einen Atemzug menschlicher Gesittung, nicht einen Hauch menschlicher Schönheit aus sich zu ergießen vermöge: — da fühlte

ich mich zum erſtenmal in meinem Leben durch und durch frei, heil und heiter, mochte ich auch nicht wiſſen, wohin ich den nächſten Tag mich bergen ſollte, um des Himmels Luft atmen zu dürfen". Es war die Freiheit des Exils, die ihn vorerſt mit Wonne erfüllte, aber nach der erſten Zeit ihres Genuſſes die Sehnſucht nach Heimat und Verwirklichung ſeiner künſtleriſchen Gebilde nicht bannen konnte.

Schon unmittelbar nach ſeiner Flucht hatte er ſich im Spätherbſte 1849 auf Anraten ſeiner Freunde nach Paris gewendet, um für ein dortiges Theater eine neue Oper zu ſchreiben und ſich mit einem Pariſer Operndichter in Verbindung zu ſetzen. „Wieland der Schmied" iſt ein Entwurf, der 1850 weiter ausgeführt wurde, ohne zur Vollendung zu kommen. Der hinkende Hephäſtos und der flügelbegabte Dädalos ſind da im nordiſchen Mythus in einer Perſon vereinigt, von Wagner ſymboliſiert als ein Künſtler, der durch Leiden zu immer herrlicherer Entfaltung ſeines Geiſtes gelangt. Wieland verläßt das Ideal ſeiner Jugend, die geliebte Schwanhilde, um an König Neidings Hofe ſich vom ſtrahlenden Schimmer Bathildens (einer Perſonifikation der Induſtriekunſt) blenden zu laſſen. Erſt die höchſte Not, in die ihn Neiding verſetzt, indem er ihm die Sehnen ſeiner Füße durchſchneidet, öffnet ihm die Augen. Er erkennt den Flitter und kehrt zur reinen Kunſt zurück. Er ſchmiedet ſich das Flügelpaar, auf dem er ſich zur Vereinigung mit der erſehnten Jugendliebe über die zu ſeinen Füßen in Aſche zerfallende Welt der Neidinge emporhebt. Daß dieſes Sujet gerade für Paris nicht geeignet war, liegt auf der Hand. Wagner ſelbſt wandte ſich von ihm ab, ließ es liegen und gab den Plan auf. Auch dieſer Zwang ſchien ihm zu hart.

„Dort in Paris", berichtet er ein Jahr nachher an ſeinen Freund Auguſt Röckel (R. S. 2 fg.), „widerte mich alles und namentlich auch die — wennſelbſt nur entfernteſte — Berührung mit den dortigen Kunſtzuſtänden, ſo heftig und ſchnell an, daß ich mich nach einem ſehr kurzen Aufenthalt von dort fort und zwar nach der Schweiz wandte, wo ich in Zürich, unter Schweizern, ſehr bald einige ſehr ergebene, biedere und teilnehmende Freunde

mir gewann. Dies schöne Alpenland erquickte mich zunächst sehr... Nachdem ich die ersten schmerzlichen Eindrücke der letzten Vergangenheit, der widerlichen Gegenwart und namentlich des Schicksals vieler Freunde überwunden hatte, regte sich mein individuelles Lebensgefühl im Genusse der Befreiung von einer zwangvollen und unlösbar widerspruchsvollen Lebensstellung bis zur vollsten Wärme. Dir habe ich gewiß nicht zu versichern, daß ich mein Entkommen aus der Dresdener Kapellmeisterschaft als ein großes Glück für mich ansah: wo alles so im vollsten Widerspruch miteinander war, wie mein künstlerisch-menschliches Wesen und meine dortige Beschäftigung und Stellung, konnte nur ein vollständiges Zerreißen dieser Verhältnisse Erlösung bringen. Jetzt fühlte ich mir aber eine nicht unwichtige Aufgabe zugeteilt: ich mußte innewerden, daß ich der einzige Künstler war, der — eben als solcher — die Bewegung der Zeit begriffen hatte. Ich sprach in diesem Bezuge meine Ansichten — über die Kunst und ihre Stellung zum Leben — öffentlich d. h. als Schriftsteller aus... Das erste war eine kleine Broschüre „die Kunst und die Revolution", mit welcher ich dem, was heutzutage als Kunst gilt, die wirkliche Eigenschaft der Kunst durchaus absprach. In einem darauffolgenden kleinen Buche: „Das Kunstwerk der Zukunft" wies ich die Unfähigkeit der modernen Kunst aus ihrer Zersplitterung in die einzig jetzt das Wesen der Kunst ausmachenden einzelnen Kunstarten nach und stellte das wahrhafte, dem Leben immer gegenwärtige und am innigsten angehörige Kunstwerk der Zukunft in den Zügen dar, die es als ein dem heutigen monumentalen oder modischen geradewegs entgegengesetztes erscheinen ließen. — Nach Beendigung dieser Arbeit ward ich — am Anfang 1850 — noch einmal veranlaßt, Paris zu besuchen: Liszt hatte sich währenddem verdient um mich gemacht; er und alle meine übrigen Freunde begriffen eine für mich erträgliche Zukunft nur unter den Auspizien eines Pariser Opernerfolges. Mit innerlicher Verzweiflung suchte ich mich zu zwingen, ihnen recht zu geben, verfaßte einen Plan und ging abermals nach Paris. Diesmal ging es mir aber fast ans Leben:

mein Ekel vor der Pariſer Kunſtwelt und das Widerwärtige des Zwanges, den ich mir ſelbſt jetzt antat, war ſo groß und wirkte auf mich ſo heftig, daß ich in eine zehrende nervöſe Krankheit verfiel, aus der ich mich durch einen Gewaltſtreich zu befreien ſuchte, indem ich in voller Verzweiflung mich entſchloß, allem mir nur irgend Befreundeten den Rücken zu wenden und in das Wildfremde hinauszuziehen ... Sehr komiſch iſt es für mich, von vielen Leuten zu erfahren, daß ſie an eine ‚Ausſöhnung‘ zwiſchen mir und meinen früheren Verhältniſſen denken. Sieh, lieber Freund! ſo wenig wird man begriffen, zumal wenn man die Eigenſchaften des Künſtlers beſitzt. — Neuerdings habe ich mich nochmals ausführlich als künſtleriſcher Menſch ausgeſprochen: über den Gegenſtand meiner Kunſt ſelbſt in einem größeren Buche: ‚Oper und Drama‘ und über den Bezug meiner Individualität zu dieſem Gegenſtande in einer ‚Mitteilung an meine Freunde‘, die ich als Vorbote der Herausgabe meiner drei Dichtungen ‚Der fliegende Holländer‘, ‚Tannhäuſer‘ und ‚Lohengrin‘ vorangehen laſſe ... Ich habe — eben in jener ‚Mitteilung‘ — ſehr entſchieden aber jede Teilnahmebezeigung in dem Sinne, daß man den ‚Menſchen‘ vom ‚Künſtler‘ getrennt wiſſen wollte, zurückgewieſen und auf die Torheit einer ſolchen Trennung aufmerkſam gemacht. Wie ehrlos und offen zugeſtanden nichtswürdig unſere ganze heutige ‚Kunſt‘ iſt, wird erſt jetzt recht erſichtlich, wo ſie das letzte Gewand der Scham von ſich geworfen hat und offen bekennt, um jeden Preis nur um ihre Exiſtenz beſorgt zu ſein. Wie unglücklich ſich ein Menſch meiner Art unter dieſem Beſtande fühlen muß, brauche ich Dir nicht zu ſagen: mit offenen Augen muß ich mich Illuſionen hingeben, um nur irgendwie eine Tätigkeit rechtfertigen zu können, die auf der anderen Seite mich doch einzig noch über die allgemeine Schlechtigkeit täuſchen kann. Das fernere Theoretiſieren widert mich jetzt an“. So berichtet Wagner ſelbſt über die erſte Zeit ſeines Exils.

Trotz ſeiner Beziehungen zum Züricher Theater und ſeiner Anleitung Hans von Bülows, der daſelbſt Opern dirigierte, entbehrte Wagner alsbald der innigen Berührung mit dem Kunſtleben ſeiner

Heimat. „Durch das ewige Phantasieleben ohne alle genügende Realität sind meine Gehirnnerven so stark angegriffen, daß ich nur noch in großen Absätzen und mit langen Unterbrechungen arbeiten darf", schreibt er 1852 an Röckel, und gegenüber diesem im Kerker schmachtenden politischen Gefangenen ruft er in Erkenntnis dieses seines Zustandes: „Eine halbe Freiheit ist demütigend und niederdrückender als eine vollständige Unfreiheit."

Wagner hatte sich in der Zwischenzeit — wie wir aus seinem Berichte ersehen — mit schriftstellerischen Arbeiten beschäftigt. Neben den genannten Schriften sind es noch einige kleinere Aufsätze und Abhandlungen, welche dieser Zeit entstammen, die Wagner für nicht bedeutend genug hielt, um sie seinem Freunde zu nennen oder über welch eine oder andere er gegenüber dem alten, liberalen Streitgenossen allen Grund hatte, Stillschweigen zu beobachten. Es hatte für ihn eine Periode der Selbstschau begonnen. Er wollte über seine künstlerischen Ziele zu verstandesmäßig klarer Erfassung vordringen. Wie im Schüttelfroste krampfte er die ihn wirr und kraus durchziehenden Gedanken mit der Feder aus. Nach dem Schreibfieber erhoffte er völlige Gesundung seiner Ansichten.

Um Wagners Schreibart richtig beurteilen zu können, muß man sich seinen Charakter vergegenwärtigen; denn so wie man aus dem Stile den Charakter erkennt, so ist es auch umgekehrt der Fall. Wagner stand damals im vollen Mannesalter. Er war gereift durch Lebenserfahrungen aller Art, jedoch noch nicht zur vollen Ausreifung seines Wesens gelangt, wie er selbst im September 1859 schreibt: „Erst meine letzten Lebensjahre haben mich wirklich zum Manne gereift" (M. W. 177).

Drei Grundzüge sind im Charakter Wagners zu beobachten: Vorerst der starke Wille mit zäher Kraft der Suggestion, ein Wille, der nur zu leicht in Heftigkeit, in Fanatismus überschlug. So gerät er nicht selten in die heftigsten Widersprüche: „Mein Leben ist ein Meer von Widersprüchen" (D. W. 30, vom 10. September 1856). Aus diesen Wirrsalen kann den Kenner Wagners nur jene Liebe befreien, die Wagner selbst erfüllt. Das zweite

Charakteristikon Wagners ist sein Drang nach Wahrheit, der ihn überall dort leitete, wo er nicht von Voreingenommenheiten gebunden war oder wo er nicht von Rezeptionen, von Behauptungen und Aufstellungen anderer irregeführt war. Der Grundzug seines Gemütes war Liebe und Mitleid. Das seelische Konterfei seines Wesens gibt er in dem Aufsatze „Ein Ende in Paris", wo der brave deutsche Musiker mit dem weichen Herzen und den vielen Tränen über die Peinigung der armen Pferde in den Straßen von Paris, der deutsche Jüngling mit dem zarten künstlerischen Gewissen, mit dem Ehrgeiz, ohne Talent für die Intrige geschildert ist. Dieser deutsche Musiker war „keineswegs ein flüchtig überzeugter, lenksamer Kopf, sondern ein Mensch, dessen innigster Glaube an die göttliche, unbestreitbare Wahrheit seiner Kunst einen solchen Grad von Fanatismus erreicht hatte, daß er dem friedfertigsten, weichsten Gemüte einen unbeugsamen, hartnäckigen Charakter beigegeben" (I, 122). In dem harten Dienste seiner Kunst liegt Wagners Handeln manchmal jenseits von Gut und Böse.

Als Ideal schwebt ihm die Gemeinsamkeit der Menschen in Liebe vor und „das Aufgeben des Egoismus in Kommunismus" (sollte wohl heißen: Altruismus). Für ihn gibt es nichts Liebenswerteres als die Gemeinschaft der Menschen, deren religiöses Bewußtsein darin bestehen müsse, daß es keine höhere Kraft gebe, als diese Gemeinschaft der Menschen. Diese allgemeine Menschenliebe sei auch die Grundlage aller Kunst. „Alles, was ich nicht lieben kann, bleibt außer mir und ich bleibe außer ihm" (R. 27). In seinem Briefe an seine Mutter vom 19. September 1846 gibt der Dreiundzwanzigjährige seiner kindlichen Liebe und seiner Anhänglichkeit für die Familie rührenden Ausdruck. „Nur in dem Bewußtsein, daß Du noch unter uns weilst, können Deine Kinder sich noch deutlich als eine Familie fühlen, die das Leben dort und dahin zerstreute, hier und dort neue Verwandtschaftsbande knüpfen ließ, — denken sie an Dich, die alte Mutter, die keine anderen Bande auf dieser Welt fand, als die, welche sie an ihre Kinder knüpfen, so sind sie auch alle wieder eins, sind Deine Kinder!"

Die Kindes- und Mutterliebe beſingt er in herrlichen Tönen im „Siegfried“ und im „Parſifal“. Da der junge Siegfried unter der Linde ſitzt und ſeiner Mutter eingedenk iſt, ſind Weiſe und Wort wie eine poetiſche Ausführung der Gedanken, die Wagner in demſelben Briefe ausgeſprochen hat. „Wie wenn ich aus dem Qualm der Stadt hinaustrete in ein ſchön belaubtes Tal, mich auf das Moos ſtrecke, dem ſchlanken Wuchs der Bäume zuſchaue, einem lieben Waldvogel lauſche, bis mir im traulichſten Behagen eine gern ungetrocknete Träne entrinnt, — ſo iſt es mir, wenn ich durch allen Wuſt von Wunderlichkeiten meine Hand nach Dir ausſtrecke, um Dir zuzurufen: Gott erhalte Dich, Du gute, alte Mutter, und nimmt er Dich uns einſt, ſo mach' er's recht mild und ſanft! Von Sterben iſt da nicht die Rede, wir leben ja für Dich weiter und zwar ein reicheres, vielgeſtaltigeres Leben, als das Deine ſein konnte!“ Siegfried betrauert Sieglinde; Parſifal Herzeloide. Im „Siegfried-Idyll“ ſieht man die erhabene Muſe Wagners vertraulich am Familienherde.

Der Liebe zu den Menſchen paart ſich die Liebe zur Natur, deren Genuſſes er — wie er in demſelben Briefe ſagt — ſich erfreut. Welch unvergängliche, künſtleriſche Faſſungen gab er dieſer ſeiner Naturliebe! In ſeinem Schweizer Aſyl, im Berglande, in der italieniſchen Ebene unter dem heiteren Himmel empfing er machtvolle Eindrücke zum Schaffen: „Laßt mich noch die Werke ſchaffen, die ich dort empfing, im ruhigen, herrlichen Schweizerlande, dort mit dem Blick auf die erhabenen, goldumkränzten Berge: es ſind Wunderwerke, und nirgends hätte ich ſie empfangen können“ (O. W. 52, 25. Oktober 1859). Zu ſeiner Erholung durchläuft er das Berner Oberland, beſteigt Faulhorn und Sidelhorn und geht über den ſehr gefährlichen Griesgletſcher in das Formazza-Tal. „Das Herrlichſte, was mir noch je begegnete! Von der äußerſten Eisregion durch eine Reihe von Talſtufen allmählich bis zur üppigſten italieniſchen Vegetation hinab .... Ja, das iſt die Welt, die mir noch wonnige Eindrücke zuführen könnte. Der Einfluß der italieniſchen Luft auf mich iſt unbeſchreiblich ....“

(D. W. 2, 20. Juli 1852). Sehnsucht ergreift ihn nach den Bergen. „So eine Schweizer Gegend hat wirklich etwas Beruhigendes“ (M. W. 317, 28. Juni 1863). Auch die Wienerwaldgegend wirkte in gleicher Weise. „In dem reizenden Tal der Brühl, mit dem Blick auf herrliche Auen und Bergwälder, prachtvoll von der frühen Sonne beleuchtet — dorthin setzte ich mich und erlebte — still und einsam — die erste schöne Stunde, von der ich erzählen wollte. Ich schied von dort tief beruhigt, versöhnt und beglückt!“ (M. W. 284). Da wird seine angegriffene Gesundheit immer von neuem gestärkt, seine Kräfte werden gehoben, die gestählt sind im Dienste des höheren Zweckes.

Dessen ist er sich bewußt, daß „mit mir etwas gewollt wird, was höher ist als der Wert meiner Persönlichkeit“ (M. W. 177). Leiden und Ungemach nimmt er auf sich, um die Werke zu schaffen, mit denen er seinen Nebenmenschen dienen will. „Ich gehöre nicht mir, meine Leiden und Kümmernisse sind die Mittel eines Zweckes, der aller dieser Leiden spottet. Straff, straff! Es muß sein“ (M. W. 46). „Nur das Gefühl meiner Reinheit gibt mir Kraft. Ich fühle mich rein: Ich weiß in meinem tiefsten Innern, daß ich stets für andere, nie für mich wirkte, und meine steten Leiden sind mir des Zeugen“ (ib. 239). Aus dem Leiden entsteht das Mitleiden, das, wie wir gesehen haben, eines der Hauptmotive seiner Dramen ist. Doch noch höher als das Mitleiden steht ihm, als Menschen, die Mitfreude: „O diese ist das Erhabenste. Sie kann nur bei vollster Sympathie erscheinen“ (1. Oktober 1858). In einem merkwürdigen Widerspruch damit steht an der gleichen Stelle die Bemerkung, daß er „ohne Neid zu empfinden, einen instinktiven Haß gegen die Reichen“ empfunden habe — eine der vielen Antinomien seines Wesens. Menschlich fühlt er sich den Ärmeren und Niederstehenden näher; doch weist ihn seine ökonomische Lage auf den Verkehr mit Wohlhabenden. In Befolgung der Notwendigkeiten des Lebens hält er sich an die einen und andern. „Da halte ich mich denn zuerst an die Dienstleute, die mich schnell lieben, dann kommt ein Hund daran“ (28. Juli 1863).

Von seiner zarten Rücksichtnahme auf die ersteren zeugt so mancher Lebensakt Wagners; von der Liebe für die Tiere, deren Umgang beruhigend auf ihn wirkt, zeugt nicht nur sein Leben, sondern auch seine Kunst. Es ist deshalb umso merkwürdiger, daß Wagner alle Liebe von der Geschlechtsliebe zwischen Mann und Weib ableitet. Alle andere Liebe erscheint ihm nur als von dieser Liebe herrührend, auf diese sich beziehend. Er versteigt sich zur sonderbaren Behauptung: „Wir werden das Kind, den Freund erst lieben können, wenn wir überhaupt schon lieben konnten“ (R. S. 30). Dieser Wahn greift auch in die ethische Grundlage seiner Dramen ein. Er verlangt von seinen Freunden eine bis an die Selbstvergessenheit grenzende Hingabe, und daraus entstehen die mannigfachen Klagen und die an das Widerwärtige streifenden Angriffe und Zweifel ob der vermeintlichen Untreue seiner Freunde. Ab und zu sieht er wohl ein, daß das Erwärmende der Freundschaft eben erst eintrete, wo durch sie Differenzen wie durch ein höheres Intervenieren ausgeglichen und als unbedeutend dargestellt werden. Dabei erfüllt ihn die vermeintliche Unmöglichkeit, sich mit einem solchen Freunde verständlich zu machen, mit ironischer Bitterkeit, die sich selbst gegenüber dem hingebungsvollsten und selbstlosesten Freunde, Franz Liszt, einstellt. Schopenhauers Zweifel über die Möglichkeit jeder wirklichen Freundschaft wirken zersetzend auf Wagners menschlich tieferes Empfinden, als wir ein solches Schopenhauer zuschreiben können. Wagner sieht sich oft von seinen besten Freunden unverstanden, beklagt sich über die „deutsche Freundschaftswelt“ und über die „schweigsame Feigheit meiner Freunde“. So bewegt er sich auch hier in Extremen. Die Gegensätze stoßen oft hart aneinander. Zum Ausgleiche sind sie bei ihm weder in seinem Wesen, noch in seinen Werken gelangt, mit einziger Ausnahme der „Meistersinger“.

Seine Triebe oszillieren zwischen entgegengesetzten Polen bald nach der positiven begehrenden, bald nach der negierenden entsagenden Richtung. Sinnlichkeit und Askese; Freude am Dasein und Flucht vor der Welt; Kampfeslust, Friedlosigkeit neben Sehn-

ſucht nach Ruhe und Frieden; Machtgier und Ekel vor der Macht. „Seines Temperamentes war er ſelten Herr. Namentlich im raſchen Aufbrauſen ſuchte er ſeinesgleichen, wiewohl in vielen Fällen ſehr raſch der Umſchlag erfolgte, ſeine gute Natur durchbrach und er dann ebenſo weich wie vordem hart, denen er zu nahe getreten, ſich öffnete“ (Auguſt Leſimple, Wagner-Jahrbuch Seite 85). Ein frater extaticus, der ſich ſowohl „des Zieles des Exzentriſchen“ bewußt iſt als auch deſſen, daß er „gerade dieſer Exzentrizitäten halber anderen ſo viel Not“ mache. „Die Muſik macht mich nun einmal eigentlich ganz nur zum exklamativen Menſchen und das Ausrufungszeichen iſt im Grunde die einzige mir genügende Interpunktion, ſobald ich meine Töne verlaſſe! Das iſt auch der alte Enthuſiasmus, ohne den ich nicht beſtehen kann; und Leiden, Kummer, ja Verdruß, üble Laune nimmt bei mir dieſen enthuſiaſtiſchen Charakter an“ (M. W. 285). Tiefſte Niedergeſchlagenheit wechſelt mit feſteſter Zuverſicht. Er bewegt ſich zwiſchen äußerſtem Optimismus und kraſſeſtem Peſſimismus.

All dieſer Wechſel hängt mit der Reizbarkeit ſeines Weſens zuſammen, und darin ging er als Menſch und Künſtler der jungen, ihm folgenden Generation voran. „Mein Nervenſyſtem“, ſchreibt er 1852 (R. 9), „iſt in einem bedenklichen Zuſtand von zunehmender Angegriffenheit, eine notwendige Folge des rückhaltloſen Gewährenlaſſens meines leidenſchaftlichen und heftigen Empfindungsweſens, das mich nun einmal gerade zu dem künſtleriſchen Menſchen in dem Maße gemacht hat, wie ich es bin.“ „Der meiner Natur normale Zuſtand iſt die Exaltation, während die gemeine Ruhe ihr abnormaler Zuſtand iſt.“ — „Ich fühle mich nur wohl, wenn ich außer mir bin“. Allein gerade dieſe Nervenerregungen leiſten ihm die wundervollſten Dienſte. „Ich bin dann von einer Hellſichtigkeit, von einer Wohlempfindung des Erfahrens und Produzierens, wie ich früher es nie gekannt hatte“. Der ſcharfe Wechſel von Trübſinn und Luſtigkeit, von Todesſehnſucht und Lebensfreude iſt eine Folge dieſer Reizbarkeit. In ſeinen Äußerungen liegt bald helle Heiterkeit, innigſtes Glücksbewußtſein, das ſich bis zur

tollen Laune ſteigert, dann wieder äußerſte Niedergeſchlagenheit; wie ein Barometer, das dem Wettereindruck folgt, bei ſchönem Wetter oben, bei ſchlechtem tief unten. Wetter, Wolken, Regen ſpielen denn auch eine große Rolle in ſeinen brieflichen Äußerungen und Mitteilungen. Inmitten der größten Sorgen ſtimmt ihn, der „in der ſchwankendſten Ungewißheit“ hinlebt, „wie ein Belagerter gezwungen, gegen fortgeſetzte Angriffe gegen meine Ruhe täglich mich zu verteidigen“ ein heiterer Morgen wohl und heiter — es war der Geburtstagsmorgen des 22. Mai 1860 in Paris. Tiefe Melancholie, die ihn zeitweilig, ſo im Jahre 1854, erfaßte, iſt — wie er ſelbſt ſagt — „die Folge rein körperlichen Übelbefindens“. Seine Niedergeſchlagenheit iſt dann ſo gewaltig, daß ſie ihn zur Flucht vor der Welt, dem Selbſtmord nahebringt. „Keines meiner Lebensjahre iſt an mir vorübergegangen, ohne daß ich nicht einmal darin am äußerſten Ende des Entſchluſſes geſtanden hätte, meinem Leben ein Ende zu machen“, ſchreibt er im einundvierzigſten und dann ähnlich im fünfzigſten Lebensjahre. Seine Freundin, Mathilde Weſendonk, nennt ihn einen „freudehelfloſen Mann“ (9. Auguſt 1863) unter Hinweis auf einen Ausdruck, den Walther von der Vogelweide gebraucht. Bald drängt es ihn nach Umgang mit Menſchen, dann fühlt er ſich wieder in der Geſellſchaft tiefunglücklich. Dies iſt gerade zur Zeit der Fall, als er um die Perſon des Königs Ludwig auf einem Schloſſe weilt: „Meine Einſamkeit iſt furchtbar“ . . . . „ich ſtürbe jetzt ſo gerne“ (Starhemberg in Bayern, 30. Juni 1864). Dabei ſpricht er von der Herrlichkeit des Verhältniſſes zwiſchen ihm und dem König. Durch dieſen habe ſich bei ihm das männliche Geſchlecht vollſtändig rehabilitiert. Über alles Grauenvolle und Troſtloſe hilft ihm gelegentlich ein Standpunkt hinweg, den er bei andern ſo ſehr verurteilt. Er ruft dann, „wirklich, nur Witz und Ironie kann einem den Anblick der Welt erträglich machen“ (21. Juni 1859).

In Wirklichkeit hilft die Grundgüte ſeines Weſens über alle pſychiſchen Fährlichkeiten und Schwankungen hinweg; ſie führt ihn jeweilig zurück zu dem Glauben an die urſprüngliche Güte des

Menſchen und an den Fortſchritt der Menſchheit. 1862 ſchreibt er an Röckel: „Du wirſt mich beim Wiederſehn hoffentlich ganz als den Alten wiederfinden, ſogar ſtellenweiſe der Hoffnung und dem Fortſchrittsglauben zugänglicher als ich es wohl wünſchen mochte: das macht, weil man immer ein Eſel bleibt“. Und dies ſchreibt er, nachdem er ſich von dem Optimismus vollſtändig losgeriſſen zu haben glaubt, „der ich heimlich lange immer noch unverbeſſerlicher Optimiſt blieb“ (Paris, Ende Dezember 1861). Wir kennen ſeinen Ausſpruch über „die Welt voll Raub und Mord“ — eine Auffaſſung, der er noch im hohen Alter Ausdruck gibt. Da zeigt ſich Schopenhauers Einfluß in erſchreckender Weiſe, in Verzerrung. Auch die relative Ruhe in ſeinem Alter brachte ihm nicht jene Abgeklärtheit, zu der ſich unſere Klaſſiker in verhältnismäßig frühen Lebensjahren emporrangen. Das Zuſammenfaſſende, das Zuſammenhaltende iſt bei Wagner die Arbeitsluſt, die Arbeitsfreude und die Arbeitskraft. „Arbeiten will ich, nichts weiter“. „Tun und ſich plagen iſt das einzige, worüber man ſein Elend vergißt“. So ruft der Mann nach ſeinem fünfzigſten Lebensjahre, nach der Schaffung großer Meiſterwerke, nach härteſter Arbeit und härteſtem Ringen.

Im Dienſte ſeiner Muſe, im Beſtehen ſeiner Arbeit ſtellt ſich gar manch Bedürfnis ein, welches er kraft ſeiner ökonomiſchen Lage nicht immer zu befriedigen imſtande war, oder vielmehr nicht imſtande geweſen wäre, wenn er ſich nur auf ſich ſelbſt geſtellt hätte. Er machte ſich das Selbſtgeſtändnis, daß er als Künſtler in Ausübung ſeines Berufes gerade dies nötig hatte. „Da ich jetzt nicht arbeite, drückt mich alles, was nach Unnötigkeit ausſieht; und entſage ich erſt einmal jeder Hoffnung, der Muſe wieder zu begegnen, ſo wird mancher einmal darüber ſtaunen, wie wenig ich in jener Ruhe bedarf“ (O. W. 62, 5. Juni 1860). Er fand ein beſonderes Behagen „an wollüſtig freudigem Selbſtgefühl und haſtigem Genuß“. Von der Annahme geleitet, daß „die Welt dafür zu ſorgen“ hätte, ihm die Exiſtenz zu ſichern, und daß „die Welt mir das bißchen Luxus ſchuldig iſt, das ich brauche“, „da

ich anders organiſiert bin und Schönheit, Glanz und Licht haben muß", appellierte er in den häufigen Nöten an die Mithilfe ſeiner Freunde, die ſich nach Kräften und mit rühmenswertem Zartgefühl einſtellten. Deſto ſonderbarer iſt es, daß er gerade dieſen gegenüber die Sorge für das Leben unedel nennt. Dabei hält er ſich nicht für „unpraktiſch und unweltmänniſch", wie dies ſeine Freunde annehmen. „Sie tun mir unrecht, wenn Sie Geſchäftsſinn mir gar nicht zutrauen" (O. W. 25); und in einem oder dem andern Falle ſcheint er auch wirklich recht zu haben. Es liegt nicht große Entſagungskraft darin, daß er an der Erfüllung dieſer ſeiner Bedürfniſſe feſthält, wenn ſeine Lage es ihm auch nicht geſtattet. Er geſteht es ſich ſelbſt ein: „An mir iſt auch nicht viel zu ändern: ich behalte meine kleinen Schwächen, wohne gern angenehm, liebe Teppiche und hübſche Möbel, kleide mich zu Hauſe und zur Arbeit gern in Seide und Samt und — muß dafür denn auch meine Korreſpondenzen führen!" (M. W. 106). Dabei war er ſonſt von einer Mäßigkeit im Lebensgenuſſe, in der Verfolgung der Schopenhaueriſchen Theſe, daß als phyſiſches Erfordernis für das Genie unter anderm namentlich auch ein guter Magen notwendig ſei. „Durch meine außerordentliche Mäßigkeit habe ich dieſes Requiſit mir meiſtens in dienlichem Zuſtande erhalten".

Unter Freunden konnte ſeine Laune in Übermut und Tollheit überſpringen. Sein Weſen beſaß unwiderſtehliche Anziehungskraft, wie ſchon Franz Pecht in Paris ſagt: „Die geheimnisvolle Magie ſeines Weſens, ſeine ſprühende Lebendigkeit, die Weltgewandtheit, die geradezu unglaubliche Tätigkeit und die gewinnende Erſcheinung, ſowie ſeine ungeheure Willenskraft waren von unwiderſtehlicher Macht". Dieſer Konſequenz, dieſer Energie paarte ſich notwendigerweiſe eine Rückſichtsloſigkeit, welche ihm mannigfach Feinde ſchaffte. Seine Kampfesluſt, die den Gegner nicht ſchonte, trug das Ihrige dazu bei.

XI.

Wagners Schriften haben, entsprechend seiner Charakteranlage, einen entschieden polemischen Zug. Er richtet sie gegen die modische Kunst, gegen seine Widersacher, gegen die Kritik. „Was ich von Kunstschriften seitdem (in den Jahren 1849—1851) veröffentlichte, ist keineswegs, wie manche mir dies als Absicht unterstellen zu müssen glaubten, ein Appell an das Publikum, sondern in ihnen wende ich mich von dem modernen Publikum, das ich als eine sinn- und herzlose Masse verloren zu geben hatte, ab gegen die Kritik, das heißt: gegen die kritiklose, schlechte Kritik" (V, 54). So wörtlich ist dieser Ausspruch nicht zu nehmen, denn der Hauptangriff in den Schriften richtet sich gegen jene Kunst, welche nach seiner Meinung die richtige Erfassung und die Ausbreitung seiner Werke verhinderte. Diese Äußerung Wagners über die Haltung seiner Schriften ist für seine ganze Schreibweise bezeichnend; sie findet sich in dem Aufsatze „Musikalische Kritik" (1852). Hier spricht er nur von dieser. Da er immer von dem Gegenstande, den er gerade behandelt, so eingenommen ist, daß er seinen Angriff oder seine Verteidigung absolut nur gegen, respektive für die betreffende Sache wendet, so übersieht er hier, gegen welches Hauptobjekt sich eigentlich der Inhalt seiner gerade vorangegangenen Schriften richtet.

Diese Art schriftstellerischer Behandlung eignet dem Künstler, aber nicht demjenigen, der theoretische Untersuchungen anstellt. Wagners Schriften verdanken ihre Entstehung nicht etwa nur dieser kritischen Angriffslust des Autors, sondern mindestens in gleichem Maße dem innern Drange, dem innern Zwange, sich Rechenschaft

zu geben über das, was er weiter vor hatte, was seine Richtung kennzeichnet und zur vollen Verwirklichung bringt. „Meine schriftstellerischen Arbeiten waren Zeugnisse für meine Unfreiheit als künstlerischer Mensch: nur im höchsten Zwange verfaßte ich sie und nichts weniger hatte ich im Sinne als „Bücher" zu schreiben; wäre dies der Fall gewesen, so würdest du dich wahrlich nicht so über meinen Stil zu beklagen gehabt haben" (R. 10). Wagner schreibt nicht als Theoretiker sondern als Künstler. Er klagt sich selbst an, daß er nicht „mit der nötigen kühlen Ruhe des Theoretikers diese Schriften verfaßte, sondern mit leidenschaftlicher Ungeduld, mit Heftigkeit und einer Gereiztheit, die dem Theoretiker fremd sein soll, in einem abnormen Zustande, der einem Krampf glich", „da mein Gehirn fremdartig krankhaft bedrückt war". Er bezeichnet sie später als „Leiden seines mühseligen Ausfluges in das Gebiet der spekulativen Theorie". Die begeisterte Erregtheit, die seinen Stil beherrschte, gab — wie Wagner selbst hervorhebt — seinen Aufzeichnungen mehr einen dichterischen als wissenschaftlichen kritischen Charakter (III, 3).

So erklärt er manches als aus einer leidenschaftlichen Auffassung entstandene Unklarheit (E. 90). Wagners Leidenschaft verbohrt sich in einzelne Aufstellungen; anstatt der Gründlichkeit des Theoretikers begegnet man einer Breite der Behandlung, die zur Weitschweifigkeit wird. Wagner sucht sich darob zu rechtfertigen: „Mein Verlangen, der Sache vollständig auf den Grund zu kommen und vor keinem Detail zurückzuschrecken, welches meiner Absicht nach den schwierigen Gegenstand der ästhetischen Untersuchung dem einfachen Gefühle verständlich machen sollte, verleitete mich zu derjenigen Hartnäckigkeit in meinem Stile, welche dem auf Unterhaltung ausgehenden, nicht für den Gegenstand gleich interessierten Leser sehr vermutlich als verwirrende Weitschweifigkeit erscheinen muß" (VIII, 198). Auch von dem nicht auf Unterhaltung ausgehenden Forscher wird die Breitspurigkeit der Abhandlungen Wagners sehr unangenehm empfunden. Trotz dieser Mängel, die Wagner als sein eigener Beurteiler selbst zugesteht, trotz der Unruhe und der

Gedankensprünge in seiner Schreibart finden sich — wie Friedrich Nietzsche sagt — einzelne Sätze, die „zu den schönsten der deutschen Prosa“ gehören. Es ist somit eine ungleiche Schreibart, die stellenweise durch ihre Weitschweifigkeit ermüdend wird.

Verwirrend ist die ungenau willkürliche Verwendung gewisser, von einzelnen Philosophen gebrauchter Ausdrücke. Dieses „unwählsame Hereinziehen philosophischer Maximen war der Klarheit meines Ausdruckes nachteilig“. Von „leidenschaftlicher Verwirrung, Voreiligkeit und Undeutlichkeit im Gebrauch philosophischer Schemata“ spricht Wagner selbst (III, 3). Diejenigen Schriften, in denen er sich davon ferne hält, gehören zu den besten, eindringlichsten und klarsten, so die Schriften des ersten Pariser Aufenthaltes und die Abhandlungen aus dem Jahre 1879, in denen er sich als Lehrer und Berater der jüngeren Generation gegenüber ausspricht. Dort ist es die reine Begeisterung, das jugendliche Feuer, hier die Besonnenheit und Mäßigkeit des Alters, die ihn in künstlerischen Fragen leitet. In den Hauptschriften der Jahre, welche er ganz der Schriftstellerei widmete (1849—1852), da er dem Drange folgte, „alles Dämmernde zum Bewußtsein zu bringen“, verschieben sich seine Vorstellungen und Erfahrungen in der Art, um sie in Verhältnis zu bringen zu demjenigen Kunstwerke, welches ihm vorschwebte und an dessen Bearbeitung er schritt: dem „Ring des Nibelungen“. „Meine kühnsten Schlüsse auf die zu ermöglichende dramatisch-musikalische Form drängten sich mir dadurch auf, daß ich zu gleicher Zeit den Plan zu meinem großen Nibelungendrama, von welchem ich sogar schon einen Teil gedichtet hatte, im Kopfe trug und dort in der Weise ausbildete, daß meine Theorie fast nichts anders als ein abstrakter Ausdruck des in mir sich bildenden künstlerisch-produktiven Prozesses war“ (VII, 118). Dabei suchte er sich alles zum Bewußtsein zu bringen, was ihn beim Schaffen der letzten Werke („Tannhäuser“, „Lohengrin“) in der Richtung, die er verfolgen wollte, unbewußt geleitet hatte. „Ich hätte die wichtigsten Momente für die Gestaltung des „Dramas der Zukunft“ nicht gefunden, wenn ich nicht zuvor als Künstler mit vollem Unbe-

wußtſein auf ſie gefallen wäre“ (U. 80). Es iſt alſo ein Irrtum zu behaupten, daß dieſe Schriften in der Weiſe mit dem künſtleriſchen Schaffen verknüpft ſeien, als ob ſich beim Niederſchreiben ſeiner Betrachtungen der Werdeprozeß der Kunſtwerke im Künſtler ſelbſt vollzogen habe. Der Künſtler ſteht — wie Wagner ſagt — vor ſeinem Werke wie vor einem Rätſel. Vor den äußerſten Konſequenzen ſeiner theoretiſchen Ableitungen hat ſich Wagner auch in den nachfolgenden Kunſtwerken bewahrt, weil der Künſtler eben nicht auf Grund theoretiſcher Spekulation ſchafft, ſondern mit Intuition der Anſchauung, mit der Phantaſie.

Manche ſeiner Anſichten ſind der Niederſchlag von Rezeptionen aus Stellen von Schriftſtellern, denen er ſich nahe fühlte oder die ihn beeinflußten. Seine mannigfachen Irrtümer in der Betrachtung hiſtoriſcher Erſcheinungen ſind zu erklären teilweiſe aus den mangelhaften hiſtoriſchen Kenntniſſen der Zeit, in der er dieſe Abhandlungen ſchrieb, teilweiſe aus der willkürlichen Verſchiebung der hiſtoriſchen Geſchehniſſe im Dienſte ſeiner Aufſtellungen, zum Zwecke der Unterſtützung ſeiner Theſen. Dieſe hatten faſt ausnahmslos ihren Ausgangspunkt und ihren Grund in dem egoiſtiſchen Triebe, der den Künſtler beim Verfolg ſeiner Pläne und Abſichten erfüllte. Aus dieſen hiſtoriſchen und theoretiſchen Behauptungen iſt viel Unheil erwachſen, weil die von Wagners Kunſt mit Recht begeiſterte Jugend ſeine kunſtkritiſchen Ausſprüche als ſeiner künſtleriſchen Ausſprache gleichwertig anſah. Am originellſten, am urſprünglichſten tritt Wagner als Schriftſteller bei der Aufſtellung ſeiner Theſen über das muſikaliſche Drama auf. Das was in der Zeiten Lauf ſeinen Anſchauungen und Forderungen auf dem Gebiete der Oper konform geweſen war, konnte er infolge mangelnder Nachrichten damals nicht kennen. In den Anſchauungen auf allen übrigen Gebieten, über die er als weitausſchauender Geiſt urteilte, ſprach und ſchrieb, laſſen ſich die Einflüſſe von dieſem und jenem Autor nachweiſen. Dazu gehören beſonders jene Ideen, welche in der nach Wagners Tode ſich auftürmenden Literatur unter dem Geſamtbegriffe der „Regeneration“ des Menſchengeſchlechtes breit-

getreten werden. Am eindringlichsten spricht er sich in seiner „Mitteilung an meine Freunde“ aus (1851).

Wagner schrieb nicht nur viele, sondern auch sehr ausführliche Briefe, die ihn uns als Menschen besonders nahe bringen. Sein Briefwechsel mit Franz Liszt ist ein literarisches Denkmal.

Suchen wir uns nunmehr einen Überblick über Inhalt und Tendenz der Schriften dieser Zeit zu verschaffen. Nicht diese allein dürfen dabei in Betracht gezogen werden, sondern eine Vergleichung, Ergänzung mit anderen Schriften ist notwendig, ferner wird eine Zusammenstellung mit der Ausführung im Kunstwerk der nachfolgenden Zeit nicht ganz zu vermeiden sein.

Innerhalb der drei Jahre von 1849—1851 schrieb Wagner jene Abhandlungen, in welchen er sich über seine Zukunftspläne klar zu werden suchte. Man kann da nicht in gleichem Maße von einem Schwanken zwischen Revolution und Reform sprechen, wie dies in seinem politischen Verhalten und im Verfolg sozialer Probleme der Fall war, auch nicht von einer Unsicherheit in Behandlung der Frage, ob er sein Kunstwerk im Anschluß an das letzte fertiggestellte Werk, an den „Lohengrin“, ausgestalten oder ob er das Kunstwerk, welches ihm nunmehr vorschwebte, als etwas ganz Neues auffassen und ausarbeiten sollte. Trotzdem bemerkt man auch in den Abhandlungen eine gewisse Labilität: auch in den kunstkritischen Untersuchungen tritt bald das Revolutionierende, bald das Reformierende mehr in den Vordergrund. Das erstere ist der Fall in „Kunst und Revolution“ und im „Kunstwerk der Zukunft“, während in „Oper und Drama“ trotz aller Neuheitspläne die historische Kontinuität der Oper nicht ganz außer acht gelassen werden konnte, wenngleich er in einzelnen Paradoxien sich darüber hinwegsetzen möchte. Diese drei genannten sind die Hauptschriften; ihnen schließen sich noch einige andere kleinere an, wie „Kunst und Klima“. In dieser sucht er dem „geschichtlichen Menschen“ gerecht zu werden, und wenngleich er dieses historische Moment nicht auch auf die Oper speziell überträgt, so läßt sich doch eine solche Folgerung nicht ganz zurückweisen.

Aus den von hohen ethiſchen Anſichten erfüllten Schriften erſieht man, wie tief Wagner das Weſen der Kunſt zu erfaſſen ſuchte. Er behandelt da, ſowie in den anderen bezeichneten Schriften, das Verhältnis von Kunſt und Natur, von Kunſt und Leben, von Kunſt und Religion, von Kunſt und Kultur, und das perſönliche Verhältnis der Kunſt zum Menſchen. Es iſt die Zeit, da Wagner, geleitet von den Anſchauungen Feuerbachs, die reine Lehre Jeſu als das einzig Wertvolle des Chriſtentums betrachtet. Darüber hinaus ſieht Wagner die allgemeine Menſchenliebe als Grundlage aller wahren Kunſt an, nicht „jedoch die geoffenbarte, von oben herab verkündete und anempfohlene, nie gewordene, wie die chriſtliche, ſondern die Liebe, die aus der Kraft der unentſtellten, wirklich menſchlichen Natur hervorgeht, die in ihrem Urſprung nichts anderes als die tätigſte Lebensäußerung dieſer Natur iſt, die ſich in der Freude am ſinnlichen Daſein ausſpricht und von der Geſchlechtsliebe ausgehend, durch die Kindes-, Bruder- und Freundesliebe bis zur allgemeinen Menſchenliebe fortſchreitet. Dieſer Liebe entſproßt die natürliche Blüte der Schönheit dem Leben". Noch war er nicht jenem myſtiſchen Symbolismus und Reliquien-Kult ergeben, wie dieſe ſich beſonders in ſeinem letzten Werke und in einigen ſeiner letzten Schriften ausſprechen. Ihm ſchwebte damals die Geſtalt Siegfrieds, des Naturmenſchen, vor. In der Rückkehr zur Natur fand er nach Feuerbachs Vorbild die einzige „Quelle des Heils".

Die ganze Abhandlung „Oper und Drama" erhält nach dem künſtleriſchen Plan des „Ringes des Nibelungen" die Aufſtellung ihrer Normen, die im „Triſtan" zur konſequenteſten Ausführung in der Kunſtpraxis gelangen. Wie erinnerlich, iſt die Dichtung von „Siegfrieds Tod" am 28. Dezember 1848 vollendet worden. Ihre Überarbeitung in die „Götterdämmerung" erfolgte im Herbſte 1852. In der Zwiſchenzeit, im Juli 1850, war die muſikaliſche Arbeit an dieſem Werke aufgenommen und wieder beiſeite gelegt worden. Die Dichtung des „Jungen Siegfried" oder — wie ſie jetzt heißt — „Siegfried" wurde im Frühjahr 1851 aufgenommen und im Juni dieſes Jahres vollendet; im Herbſte des gleichen Jahres

wurde der Plan zum Bühnenfeſtſpiel in drei Tagen und einem Vorabend weiter verfolgt. Die Dichtung der „Walküre“ beendigte Wagner am 1. Juli 1852, die des „Rheingold“ im November dieſes Jahres. Im folgenden Jahre begann die Kompoſition des „Rheingold“, die er im Mai 1854 fertig ſtellte. Hierauf folgte die Kompoſition der „Walküre“ vom Juni 1854 bis zum Winter 1855 und die des „Siegfried“ von 1856 bis zum Waldweben im zweiten Akte (30. Juli 1857). Von da an blieb die Kompoſition liegen. Es wurde „Triſtan und Iſolde“ aufgenommen und die Dichtung nach einer Skizze vom Dezember 1854 im Sommer 1857 beendigt. Zwei Jahre darauf war die Kompoſition fertiggeſtellt. Dieſe Oper iſt alſo diejenige, welche den von Wagner in ſeinen theoretiſchen Abhandlungen aufgeſtellten Prinzipien am getreueſten folgt. Nichtsdeſtoweniger ſind die theoretiſchen Aufſtellungen noch mehr nach dem Plan des „Ringes des Nibelungen“ gefaßt. Dies erſieht man ſchon äußerlich aus zwei Umſtänden: aus dem kategoriſchen Verlangen Wagners nach Zurückdrängung des Chores, nach Außerachtlaſſung des Endreimes und nach der Verwendung des Stabreimes. Die beiden letzteren Forderungen werden vom Künſtler im „Ring“ ſtrenger als im „Triſtan“ befolgt; ſowohl „Meiſterſinger“ wie „Parſifal“ ſind wieder Choropern.

Wagner bezeichnet das ihm vorſchwebende Ideal kurzweg als „Kunſtwerk der Zukunft“. Woher ihm der Ausdruck kam, iſt wohl aus der Dedikation der Abhandlung zu erklären. Dieſelbe iſt Ludwig Feuerbach zugeeignet. Die Widmung wurde ſpäter kaſſiert. Sie enthält einen enthuſiaſtiſchen Dank an Feuerbach für die Belehrung, die Wagner aus ſeinem Werke gezogen hatte. „Dem Eindruck Ihrer Schriften auf mich verdankt dieſe Schrift ihr Daſein.“ Feuerbach hatte im Jahre 1843 „Grundſätze der Philoſophie der Zukunft“ veröffentlicht. Friedrich Feuerbach, Ludwigs Bruder, ſchrieb „die Religion der Zukunft“ (1838), welcher „die Kirche der Zukunft“ (1847) folgte. Daher haben wir den Ausdruck „Kunſtwerk der Zukunft“. Wagner weiſt ſelbſt darauf hin, da er (III, 62) die helleniſche Kunſt zur allmenſchlichen Kunſt da-

durch erheben will, daß das Gewand der Religion, in welchem sie einzig eine gemeinsam hellenische Kunst war, zu dem Bande der Religion der Zukunft, der der Allgemeinsamkeit, erweitert werden soll, um uns eine gerechte Vorstellung vom Kunstwerk der Zukunft schon jetzt machen zu können. In Wirklichkeit hat Wagner für seine nachfolgenden Werke keinen Gattungsnamen. Der „Ring" wird Bühnenfestspiel, „Parsifal" Bühnenweihfestspiel benannt. „Tristan und Isolde" erhält die Bezeichnung „Handlung"; „Die Meistersinger" haben überhaupt keine Gattungsbezeichnung, wir nennen sie heute: komische Oper. Gegen die Benennung „Musikdrama" erhob Wagner später Einsprache. Was hätte er erst zu dem jetzt mehrfach verwendeten Kunstausdruck „Worttondrama", der bei den Wagneriten üblich ist, gesagt! In Wirklichkeit blieb er auf dem Boden der Oper und bezeichnet „sein Werk als die erreichte Bestimmung der Oper" („Bestimmung der Oper" IX, 871), nachdem er verschiedentlich geschwankt hatte, indem er bald „der dichterisch-musikalischen Konzeption eines Kunstwerkes kaum noch den Namen der Oper geben möchte" (VII, 97 „Zukunftsmusik" 1860) und dann wieder seinen Absichten und Hoffnungen „für die Bildung eines wirklich deutschen Stiles im Opernwesen Ausdruck gab (D. W. 72, 13. Juli 1868).

Nicht der Name macht es, sondern die Sache. Was wollte also Wagner mit seinem „Kunstwerk der Zukunft"? In ihm sollten alle Gattungen der Kunst zu einem großen Gesamtwerk vereint sein. Er will „jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen verbrauchen, vernichten, zugunsten der Erreichung des Gesamtzweckes aller, nämlich der unbedingten, unmittelbaren Darstellung der vollkommenen menschlichen Natur — das sei nicht die Tat des Einzelnen, sondern das notwendig denkbare, gemeinsame Werk der Menschen der Zukunft." Wagner behauptet, daß nur im gemeinsamen Kunstwerke jede Kunstart in höchster Fülle ganz sie selbst werde. Als den Vereinigungspunkt all dieser Künste sieht er das Drama an, in welchem sich die reich entwickelten Künste am verständnisreichsten zusammenfinden. Jede Kunstart

teile ſich verſtändlich nur in dem Grade mit, als der Kern in ihr dem Drama zureife. Allverſtändlich werde jedes Kunſtſchaffen nur inſoweit, als es im Drama aufgehe. Dieſes umfaſſende Drama ſei die allgemeinſame Kunſt gegenüber den vereinzelten egoiſtiſchen Künſten. Es ſei auch das vollkommenſte, das höchſte Kunſtwerk, das alle anderen übertreffe. „Auf die Bühne des Architekten und Malers tritt der darſtellende künſtleriſche Menſch, der ſich nach der höchſten Fülle ſeiner Fähigkeiten an die höchſte Empfängniskraft mitteilt. In ihm, dem unmittelbaren Darſteller, vereinigen ſich die drei Schweſterkünſte (Ton-, Dicht-, Tanzkunſt) zu einer gemeinſamen Wirkſamkeit, bei welcher die höchſte Fähigkeit jeder einzelnen zu ihrer höchſten Entfaltung kommt. Indem ſie gemeinſam wirken, gewinnt jede von ihnen das Vermögen, gerade das ſein und leiſten zu können, was ſie ihrem eigentümlichſten Weſen nach zu ſein und zu leiſten verlangt. Nicht eine reich entwickelte Fähigkeit der einzelnen Künſte wird in dem Geſamtkunſtwerke der Zukunft unbenutzt verbleiben, gerade in ihm erſt wird ſie zur vollen Geltung gelangen“ (III, 150). Am Schluß von „Oper und Drama“ ſagt Wagner, „der Künſtler der Gegenwart iſt der Erzeuger des Kunſtwerkes der Zukunft, der das Leben der Zukunft ahnt und in ihm enthalten zu ſein ſich ſehnt.“

Es tauchen verſchiedene Bedenken über die Allgewalt und die überragende Macht dieſes Kunſtwerkes gegenüber anderen auf. Ob die Kunſt da am höchſten ſein müſſe, wo ſich die verſchiedenen Künſte vereinigen; ob die einzelnen Künſte kein relativ vollkommenes Genügen zu leiſten imſtande ſeien, und endlich, ob eine ſolche Vereinigung aller Künſte in gleicher Beteiligung überhaupt möglich ſei! Die Geſchichte der Künſte lehrt uns, daß das Kunſtwerk dann am vollendetſten iſt, wenn es die Eigenart ſeiner Kunſt am reinſten wiedergibt und darbietet, wenn die Darſtellung Selbſtzweck und nicht Mittel, wenn ſie frei und nicht dienend iſt. Wagner ſelbſt kann gegen die Eigenexiſtenz, den Fortbeſtand der einzelnen Künſte, die er in ihrer Sonderung als egoiſtiſch bezeichnet, nichts einwenden. Im Anſchluß an Leſſing gibt er ſogar zu, Rein-

heit der Kunstart sei das erste Erfordernis ihrer Verständlichkeit, wogegen Mischung der Kunstarten diese Verständlichkeit nur trüben könne. Es ist unleugbar, daß in dem Drama, in dessen Dienst sich alle Künste vereinigen, eine gewisse Summierung der Wirkungskraft erzielt werden kann. Ob dabei aber nicht auch eine Minderung in jeder der verwendeten Künste eintritt und ob die Summierung nicht auf Kosten der Reinheit der einzelnen Künste erreicht wird, ist eine andere Frage. Sie dürfte von jedem Unbefangenen bejaht werden. Ferner ist ihre Vereinigung in der Weise nicht möglich, daß sie überall, in jedem Momente der Darbietung in gleicher Weise erfolgt. Es tritt ein „Reigen der Künste" ein, ein Auf- und Untertauchen der einzelnen Künste in Raum und Zeit; bald ist es die, bald ist es jene, welche die Sinne fesselt. Es besteht nämlich eine Grenze der natürlichen Aufnahmsfähigkeit, eine seelische Beschränkung, eine psychische Dämmung, über die hinaus kein Kunstwerk, also auch kein Künstler sich erheben kann.

Dieses Gesamtkunstwerk muß manches zeitweilig in dem gleichen Verhältnisse opfern, in welchem der Künstler, der ein Werk in seiner Kunst schafft, der Mithilfe anderer Künste entsagen muß. Er gewinnt durch diese seine Entsagung manchmal mehr an innerer Bekräftigung im Ausdruck der ihm zu Gebote stehenden Mittel, als derjenige, welcher alles heranzieht und doch nicht alles zu bieten imstande ist. Die Worte, die Goethe im Vorspiel bei Eröffnung des neuen Schauspielhauses zu Lauchstedt (26. Juni 1802) 19. Auftritt sprechen ließ und die unter dem Titel „Natur und Kunst" in dem „Epigrammatisch" überschriebenen Abschnitte seiner Gedichte abgedruckt sind:

„Wer Großes will, muß sich zusammenraffen;
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben",

beziehen sich zwar auf die „ungebundenen Geister", die vergebens nach der Vollendung reiner Höhe streben, finden aber auch da ihre Anwendung. Nicht das Zusammenraffen macht ein Kunst-

werk groß und gewichtig, sondern vor allem die Art der Verwendung der Mittel, und gerade in der Beschränkung wird sich vollendete Meisterschaft offenbaren — in jeder Kunst für sich und in den vereinigten Künsten, die ob dieser ihrer Vereinigung gegenüber dem Einzelkunstwerk keinen höheren Anspruch auf Zuerkennung höchster Machtvollkommenheit haben. Zudem steigert sich die Unzulänglichkeit der Darbietung, der Reproduktion, je größer der Anspruch des schaffenden Künstlers an ihre Mithilfe ist. Eine reibt sich an der anderen. Die Macht der Liebe in der Vereinigung der Künste kann die Bedingungen ihrer Eigenexistenzen nicht ganz beheben. Es geht nicht an, die Einzelkünste gegenüber diesem Drama zurückzustellen. Man kann dieses Kunstwerk also durchaus nicht als das absolut vollkommenste bezeichnen.

In der Zeiten Lauf drängt sich immer und immer wieder der Versuch ein, eine solche Vereinigung der Künste unter der Decke des Dramas zu erzielen. Lamprecht hat nicht recht, wenn er meint, daß das Gesamtkunstwerk nicht über Herder hinausreiche. Sonderbarerweise sagt er an einer anderen Stelle seines Werkes, gleichwohl reiche es in die Urzeit zurück. Bekannt sind die steten Vereinigungsversuche und die immer wieder eintretende Trennung der einzelnen Künste seit der Institutierung des Musikdramas der Renaissance, das dem griechischen Ideale in der Vereinigung der Künste nachstrebte und auch in der mittelalterlichen Kunst mehrere Vorgänger weltlicher und geistlicher Art gehabt hat. In dem einleitenden Vortrage wurde der Versuch gemacht, den Nachweis zu erbringen, daß die Renaissance dieses Ziel klar verfolgt habe. Alle jene Rufer im Streite, welche im siebzehnten, achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert die Vereinigung des Dramas mit der Musik in einer edleren Art der Ausführung und einer vollkommeneren Durchführung befürwortet haben, zeigen sich darin als Kinder der Renaissance. Was Gottsched, Wieland, Herder, Lessing, Schiller, Goethe, Kleist, E. T. A. Hoffmann, Jean Paul, Beaumarchais, Batteux, Algarotti und manche andere in der Vereinigung der Dicht- und Tonkunst im Drama ersehen, erkennen, oder

erhoffen, das erfüllte sich in der Geschichte der Oper von Zeit zu Zeit je in neuer Gestalt. Ihr Widerspruch richtet sich dann eigentlich nur gegen die Afterprodukte, gegen die Zwittergestalten, die im Dienste der Mode und des unterhaltungssüchtigen Publikums den Strom trüben. Sie übersehen nur zu leicht in der Flucht der Erscheinungen das Gute und Treffende. Der Einblick in das Historische war ihnen nicht vergönnt. Das, was Claudio Monteverdi schuf, was Lully förderte, was Reinhard Keiser zu bieten versuchte, Rameau und Alessandro Scarlatti in nationaler Eigenart produzierten oder, um nur noch einige Namen zu nennen, was Gluck und Mozart an dramatischen Kunstwerken in die Welt setzten, an denen sich die Zeitgenossen und die nachfolgenden Generationen aufrichteten, was und wie die deutschen Romantiker aus Dicht- und Tonkunst schöpften — all das spiegelt, sobald man es nur in richtiger historischer Weise aufzufassen vermag, die Strahlen wieder, welche von dem Brennpunkt des Musikdramas der Renaissance ausgehen. Da ist Wagner nur als ein Glied in der Kette der Erscheinungen zu erkennen, dem es vergönnt war, das Drama mit der gesteigerten Machtfülle der Instrumentalmusik — des modernen Orchesters auszustatten.

Wenngleich also das Kunstwerk der Zukunft nicht generell verschieden ist von den musikdramatischen Werken — sagen wir direkt: von den Opern — die vor 1850 entstanden sind, zur Zeit, da Wagner seine Absichten theoretisch zu fassen suchte, so besteht doch ein individueller und gradueller Unterschied in der Behandlung, in der Art, in der Ausführung, in der Vereinigung der Ausdrucksmittel. Man muß da zwischen dem unterscheiden, was Wagner gewollt oder vielmehr, was Wagner auf spekulativem Wege aufgestellt und dem, was er in der Folgezeit geschaffen hat. Man muß die mannigfachen Übertreibungen, die Irrtümer, die besonders infolge der unrichtigen Erfassung der Geschichte der Oper entstanden, als solche erkennen und zurückweisen. Diese Erkenntnis wird den Genuß der Kunstwerke nicht vermindern, im Gegenteil, man wird dann denselben noch unbefangener gegenüberstehen.

XII.

Greifen wir aus den theoretiſchen Aufſtellungen Wagners vorerſt dasjenige heraus, worin ſie mit den folgenden Kunſtwerken — mit „Triſtan“, „Meiſterſingern“, „Ring“ und „Parſifal“ — im großen ganzen übereinſtimmen. Da iſt es vor allem die Verinnerlichung des ſeeliſchen Gehaltes und die innige Verbindung desſelben mit dem muſikaliſchen Ausdrucke in der Weiſe, wie wir dies ſchon beſonders bei „Lohengrin“ zu beobachten Gelegenheit hatten. Er erreicht dies dadurch, daß er, von allem Beiwerk möglichſt abſehend, das Rein-Menſchliche der Handlung herauszuarbeiten ſucht. Man kann hier trotzdem nicht von einem „reinmenſchlichen Drama“ oder gar von einem „reinmenſchlichen Worttondrama“ ſprechen im Gegenſatz zu anderen Erzeugniſſen unſerer großen Dichter. „Das Kunſtwerk der Zukunft“, ſagt Wagner, „ſoll den Geiſt der freien Menſchheit über alle Schranken der Nationalität hinaus umfaſſen“ („Kunſt und Revolution“). „Von den zwei Hauptmomenten der Entwicklung der Menſchheit — dem geſchlechtlich Nationalen und dem Unnationalen, Univerſellen ſehen wir jetzt der Vollendung des zweiten entgegen“ („Kunſtwerk der Zukunft“). Nichtsdeſtoweniger gelang es Wagner, in die Tiefen der menſchlichen Seele nur durch die Erfaſſung der deutſchen Eigenart einzudringen. Nicht ſo ſehr, wie er ſich künſtleriſch mitteilt, ſondern was er als Seher erblickt, als Dichter ſchöpft, als Künſtler geſtaltet, iſt durch die Vertiefung ſeiner deutſchen Eigenart möglich geworden. Wenn er in „Oper und Drama“ ausſpricht, daß dies ſtofflich nur auf dem Sagengebiete zu erreichen möglich ſei, ſo erweiſen ſeine künſtleriſchen Taten ſelbſt die Beſchränktheit, ja,

die Nichtberechtigung dieſer Behauptung. Dies ließe ſich auch dahin ausführen, daß der hiſtoriſche Menſch, die Hiſtorie ein für das Drama vollſtändig geeignetes Objekt der Behandlung iſt. Was Wagner da über Schiller und Goethe ſagt, bedarf nicht erſt der Widerlegung. Die hiſtoriſchen Dramen der beiden, ſowie diejenigen von Shakeſpeare behalten ihren Eigenwert und behaupten ſich auch heute in überragender Weiſe kraft ihres inneren hohen Wertes und ihrer völligen Eignung zur dramatiſchen Aufführung. Es ſoll keine Prognoſe aufgeſtellt werden, ob ſie die in ſtrengen Konſequenzen der theoretiſchen Anſichten ausgeführten Opern von Wagner nicht überleben werden. Wenn Wagner dieſes Rein-Menſchliche ſogar in den Opern Mozarts nicht zu finden wähnt und dieſe als „Maskenſpiele“ bezeichnet, alſo als Spiele unter verkleideten Geſichtszügen, ſo darf man bei der hohen Erfaſſung künſtleriſcher Aufgaben, die aus Wagners Schriften überall ſpricht, ſolche Ausſprüche wohl nicht als Willkürlichkeiten, aber doch als rein ſubjektive Ausdeutungen der Tatſachen anſehen.

Mozarts Geſtalten im „Figaro“, im „Don Juan“ atmen wahres Leben, und ihr Hauch berührt uns wie der Morgentau Blume und Blatt. Ja, ſelbſt der tote Komtur im „Don Juan“ erhält durch Mozarts Muſik eine Kraft der Mitteilung, die uns viel menſchlicher anſpricht, als der aus dem Grabe in myſtiſch unklaren Worten zu uns ſprechende Titurel im „Parſifal“: Die Worte Titurels:

„Im Grabe leb' ich durch des Heilands Huld,
Zu ſchwach doch bin ich, um zu dienen,
Du büß' im Dienſte deine Schuld!“

ſind durch die Muſik nicht verſtändlicher geworden und teilen ſich uns in ihrer äußerlich reliquienhaften Haltung nicht rein menſchlich mit. Man erkennt wohl ſchon aus dieſem Zitat, daß Wagner auch in den Werken, welche den theoretiſchen Abhandlungen nachfolgen, ſich nicht immer an das Rein-Menſchliche gehalten hat. Nicht etwa, weil in der Legende, welcher der „Parſifal“ entnommen, in der Legende als ſolcher, nicht Rein-Menſchliches ge-

legen wäre; es ist darin zu finden, geradeso wie in derjenigen Oper, deren Stoff dem bürgerlichen Kreise des sechzehnten Jahrhunderts entnommen ist und die trotz der Beibehaltung des „Konventionellen", des Spießbürgerlichen, des Einhaltens innerhalb des Rahmens der bestimmten Zeit, also einer historischen Epoche, doch so innig wahr und tief zu uns spricht, als der Naturbursche Siegfried im Walde.

Was Wagner über den Mythos als geeignete Grundlage der Tragödie sagt, wie er den Mythos des Ödipus in tiefster dichterischer Erfassung als Typus eines dramatischen Stoffes hinstellt — das gehört zum Inhaltreichsten und Herrlichsten, was Wagner geschrieben. Wir finden Sage und Märchen nicht nur bei den Romantikern als Sujet der Oper verwertet, sondern auch in der vorromantischen Zeit wie in den Anfängen der neapolitanischen opera buffa, deren Stoffe einfach den Spaniern entnommen waren, dann bei den Franzosen u. a. bei Duni (»Fee Urgèle«). Mozarts „Zauberflöte" enthält alle Bestandteile, wie sie Wagner für sein Drama in Anspruch nimmt. Nur bietet sie noch etwas daneben: das gesprochene Wort. Und es ist eine offene Frage, ob die durchkomponierte Oper an sich immer, überall, in allen Fällen durchaus höher steht, als das mit Dialog verbundene Singspiel. Die opéra comique der Franzosen ist ein stilistisch in sich geschlossenes Kunstprodukt, dessen Wert durch das gesprochene Wort nicht gemindert wird.

Durchkomponiert waren nicht nur die ältesten Opern bei dem Entstehen dieser Gattung, sondern auch die opera buffa der Italiener, deren Seccorezitativ dasjenige mit Tönen umhüllte, was in der opéra comique gesprochen wurde. In jedem Drama gibt es für die Musik tote Punkte, das heißt solche, welche von vornherein nicht die musikalische Bearbeitung verlangen, noch auch vertragen würden. Diese für die Musik toten Punkte der Handlung werden nur durch die gleichmäßig rotierende Kurbel musikalisch in Bewegung gesetzt. Für die musikalische Behandlung bieten sie nicht selten große Schwierigkeiten, stellenweise unüberwindliche

Hinderniſſe. Nur das ſtiliſtiſche Taktgefühl bei der einheitlichen Umſpinnung des ganzen Vorganges in der Tragödie mit Muſik vermag über ſolche Stellen hinwegzuhelfen. Obzwar Wagner von vornherein ſeine ganze dramatiſche Behandlung danach einrichtet, alles vom Standpunkt der Muſik aus betrachtet, ſind auch in ſeinen Dramen Stellen, welche dieſe mangelhafte Deckung, dieſen Mangel an Kongruenz von ſprachlichem und muſikaliſchem Ausdruck erkennen laſſen. Das iſt eines der Gebrechen des Muſikdramas, das nur durch die Gewalt eines Genius behoben werden kann. Gerade die Manieriſten dieſer Schule haben durch die gewaltſame Anwendung der Muſik auf das Drama dieſe Schäden mehr aufgedeckt als verhüllt, oder ſie kamen dazu, das geſungene Wort immer mehr und mehr in den Sprechton übergehen zu laſſen, wie dies auch ſchon Wagner vorausſieht.

Daß Wagners Kunſtwerk trotzdem in einer Beziehung einen entſchiedenen Fortſchritt gegenüber der Oper der Vergangenheit aufzuweiſen hat, liegt nicht zum geringen Teile in der innigen Verbindung von Ton-, Dicht- und Tanzkunſt im Dienſte des Dramas, wobei ausdrücklich hervorzuheben iſt: „im Dienſte des Dramas", denn die Verbindung von Ton- und Dichtkunſt etwa in Liedern von Schubert iſt eine mindeſtens ebenſo innige, wie in Wagners Oper. Die Verbindung von Tanzkunſt (in der erweiterten Bedeutung von Mimik, Gebärdenſpiel) und Tonkunſt iſt nicht weniger innig in der Ballettpantomime, die allerdings nur ein Halbprodukt der Kunſt iſt.

Wagner nennt Tanz-, Ton-, Dichtkunſt die „rein menſchlichen Kunſtarten". Sie werden in der Äſthetik als die energetiſchen Künſte bezeichnet. Er erklärt ſie als „die drei künſtleriſchen Hauptfähigkeiten zum dreieinigen Ausdruck menſchlicher Kunſt, unmittelbar ausgebildet im urſprünglichen Kunſtwerke der Lyrik, ſowie in deſſen bewußter Vollendung: im Drama". An ſich ſind ſie nicht die drei künſtleriſchen Hauptfähigkeiten; wohl könnte man dieſe Bezeichnung Wagner vom Standpunkte der dramatiſchen Kunſt zugeſtehen. Er ſieht Tanzkunſt, Tonkunſt und Dichtkunſt als die

urgeborenen Schwestern an, die so fest ineinander verschlungen sind, daß jede — aus dem Reigen losgelöst — lebens- und bewegungslos sei und nur ein künstlich angehauchtes, erborgtes Leben fortführe. Die Erkenntnis unserer Kultur und der historischen Tatsachen bietet die Überzeugung, daß sowohl der Dichtkunst für sich als auch der Tonkunst diese Beschränktheit, Erborgtheit, Künstlichkeit nicht zugesprochen werden kann.

Etwas anderes bedeuten diese Künste im Dienste des Dramas, und es ist ein Hauptverdienst Wagners, die Grundthese von „Oper und Drama" so gefaßt zu haben, daß er Musik und Drama in das richtige Verhältnis zueinander stellt, indem er verlangt, daß die Musik in dem Verhältnis des Mittels zum Drama als Zweck stehe. Für Wagner war eben das Drama der höchste Zweck, die Musik war ihm das Mittel, diesen Zweck zu erreichen. Er hätte bei einer richtigeren historischen Erfassung wohl dieses Gebot nicht in die Form einer Abwehr des vermeintlichen historischen Tatbestandes kleiden müssen, indem er behauptet, der Irrtum in dem Kunstgenre der Oper habe darin bestanden, „daß ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdrucks (das Drama) aber zum Mittel gemacht war". Die Renaissance hat in ihren höchsten Absichten bezüglich der Oper nie etwas anderes gewollt und verlangt. Nur in den Verirrungen sind Künstler und Schulen von dieser Grundforderung abgewichen. Immer wieder vermochte die These sich Geltung zu verschaffen, und Wagner gebührt das große Verdienst, dieselbe als Stirnband wieder kenntlich gemacht zu haben.

Die große Macht und Wirkungsfähigkeit des Wagnerischen Kunstwerkes liegt nicht so sehr in dieser Erkenntnis des richtigen Verhältnisses der Musik zum Drama in der Oper, sondern in der Entschiedenheit der Verwirklichung in einer Zeit, die es vielfach mißachtete, besonders in der großen französischen Oper. Die Romantiker hatten dies stets im Auge und traten nach Kraft und Anlage dafür ein. Wagner war aus sich heraus ohne historische Kenntnisse darauf gekommen, und vermochte das vorgesteckte Ziel mit

relativ beſſerem Gelingen zu erreichen infolge der Vereinigung der dichteriſchen und muſikaliſchen Fähigkeiten in ſeiner genialen Anlage. Er meint zwar ſelbſt, daß es gar nicht davon abhänge, ob wir uns Dichter und Muſiker in zwei Perſonen oder nur in einer zu denken haben ſollen; Wagner hat nur Bedenken, ob damals, als er „Oper und Drama“ ſchrieb, bei der Iſoliertheit, der „egoiſtiſchen Abſonderung“ jeder der Künſte dieſes Zuſammenwirken ſo erſprießlich wäre. Nicht zweien könne gegenwärtig der Gedanke zur gemeinſchaftlichen Ermöglichung des vollendeten Dramas kommen ... nur der Einſame vermöge das Unmögliche zu ermöglichen (IV, 209). In Wirklichkeit bot dieſe Vereinigung der beiden Gaben in Wagners Genius eine der geeignetſten Vorbedingungen zur Schaffung ſolch vollendeter Muſikdramen, wie wir ſie von ihm beſitzen. Es war die Stunde gekommen, da der richtige Mann erſchien, auf den Jean Paul Richter harrte, auf den Mann, „der eine echte Oper zugleich dichtete und ſetzte; denn bisher warf der Sonnengott die Dichtergaben mit der Rechten, die Tongabe mit der Linken zwei weit auseinander ſtehenden Menſchen zu“ (Vorwort zu E. T. A. Hoffmanns Märchen „Der goldene Topf“, 1813). Die Geſchichte zeigt uns zwar, daß Jean Paul Richter mit ſeiner Meinung, daß dieſe beiden Gaben noch nie vereint geweſen ſeien, nicht recht habe. Im Mittelalter waren Dicht- und Tonkunſt bei den Minneſängern, Hymnen- und Sequenzenſängern vereint. Wir hören dann von einzelnen Künſtlern, die ihre Werke dichteten und in Töne ſetzten, auf allen Gebieten. Im Drama war ſeit den erſten Singſpielen eines Adam de la Hale (um 1270) dieſe Doppelgabe wiederholt vereint. Von den Romantikern iſt da beſonders E. T. A. Hoffmann zu nennen. Neben Wagner ſteht als Zeitgenoſſe A. Lortzing — bei Außerachtlaſſung der großen Zahl von Opernkomponiſten, die ſich die dramatiſchen Vorlagen einrichteten.

Bei Wagner gedieh das Zuſammentreffen, das Ineinandergreifen von Dichtkunſt und Tonkunſt zu höchſter Potenz. In ſeinen Dramen handeln Charaktere, die aus der Muſik geſtaltet ſind. Ihre Handlungen ſind — wie Wagner ſagt — „erſichtlich ge-

wordene Taten der Musik.“ „Wievieles bei dem ganzen Wesen meiner dichterischen Absicht erst durch die Musik deutlich wird, das habe ich nun wieder ersehen. Ich kann jetzt das musiklose Gedicht (Nibelungen) gar nicht mehr ansehen“ (R. 42). Dichtung und Musik bilden eine fest verschlungene Einheit, die der ästhetischen Forderung nach Einheitlichkeit des Kunstwerkes in höchstem Maße entspricht. Wagner bezeichnet „die Dichtkunst als Äußerung des Verstandesmenschen, die Musik als Mitteilung des Herzensmenschen, die Tanzkunst als Darstellung des Leibesmenschen“. Er übersieht nur dabei, daß einerseits in der Dichtkunst — wie er sie bezeichnet: in der „einsamen“ Dichtkunst — Verstand und Gefühl sich uns ebenfalls in vollendeter Weise vereint mitteilen können, da die Sprache neben dem „Konventionellen“, das Wagner ihr in unserer Zeit einzig zuerkennt, so viel ursprüngliche Kraft besitzt, um auch Mittlerin, Verkünderin von Gefühlsregungen und Ergüssen zu sein. Man muß sie nicht erst in die „Urmelodie“ zurückleiten, in der Wort und Ton als ein Untrennbares verbunden gewesen seien. Die Dichtung kann, entgegen der Behauptung Wagners auch heute für sich bestehen, ohne „in das Feld der Abstraktion, in die Philosophie gänzlich übertreten oder sich mit der Musik Beethovens verschmelzen zu müssen“ (VII, 111).

Auf der anderen Seite erhebt sich unsere Musik zu einer Mitteilungskraft, welche, wenngleich sie nicht mit bestimmten Begriffen operiert wie die Sprache, doch eine Deutlichkeit besitzt, die nichts zu wünschen übrig läßt. Dies spricht Mendelssohn in einem Briefe vom 15. Oktober 1842 aus. Er findet die Klage der Leute unberechtigt, daß die Musik so vieldeutig sei, während die Worte doch ein jeder verstehe. „Mir geht es aber gerade umgekehrt. Und nicht blos mit ganzen Reden, auch mit einzelnen Worten; auch die scheinen mir so vieldeutig, so unbestimmt, so mißverständlich im Vergleich zu einer rechten Musik, die einem die Seele erfüllt mit tausend besseren Dingen als Worten. Das, was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu bestimmte. So

finde ich in allen Verſuchen, dieſe Gedanken auszuſprechen, etwas Richtiges, aber auch in allen etwas Ungenügendes . . .“ (Briefe II. Band, S. 337.)

Wagner hat ſich des Wortes und des Tones gleicherweiſe bedient, um den Abſichten ſeines Dramas vollauf zum Durchbruch zu verhelfen. Er bezeichnet den Verſtand als den Mann, das Gefühl als das Weib — das Verbindungsglied ſei das Reinmenſchliche (IV, 100/112). Er ſieht dieſe Künſte nur als Mittel zu ſeinem Zwecke an und verliert dabei den Maßſtab zur Beurteilung der Poeſie und der Muſik als ſelbſtändiger Künſte. So begeht er ſeine Haupt- und Grundirrtümer in der äſthetiſchen Betrachtung der einzelnen Künſte, von denen wir vorzüglich die Muſik in Betracht zu ziehen haben. Indem Wagner hauptſächlich die Beethoveniſche Muſik als Ausgangspunkt ſeiner Tonſprache im Drama erklärt, meint er die Berechtigung der Überführung derſelben in ſein Kunſtwerk davon herzuleiten, daß Beethoven ſelbſt ſich in der neunten Symphonie in die Arme des Dichters geworfen (IV, 312) und ſomit die Muſik aus ihrem eigenſten Elemente heraus zur allgemeinſamen Kunſt „erlöſt“ habe (Kunſtwerk der Zukunft). Wenn ſchon ein Beethoven dieſe ſogenannte Erlöſung der Muſik einzig darin geſucht und gefunden habe, daß er auf das Wort griff, ſo ſei, wie Wagner behauptet, kein weiterer Fortſchritt in der Inſtrumentalmuſik möglich; denn auf ſie unmittelbar könne nur das vollendete „Kunſtwerk der Zukunft“, das „allgemeinſame Drama“, folgen, zu dem Beethoven den künſtleriſchen Schlüſſel geſchmiedet habe. Beethoven hat aber gar nicht aus Erlöſungsſucht zum Wort gegriffen, ſondern ſeit ſeiner früheſten Jugend ſtand ſeine Abſicht feſt, das „unſterbliche“ Gedicht Schillers (wie er ſagt), die „Hymne an die Freude“, in Muſik zu ſetzen. Er hat ähnliche Gedanken, wie ſie in dieſer Hymne ausgeſprochen ſind, wiederholt in ſeinen Werken in Töne gebracht. Als ihm der geeignete Moment erſchien, um auch in einem größeren zykliſchen Inſtrumentalwerk dieſen Freudenhymnus, dieſe Gottesverehrung, dieſes Evangelium der Nächſtenliebe in „ſeiner Weiſe“ in Tönen

auszusprechen, so ergriff er die Gelegenheit und hatte nur Mühe, die Verbindung zwischen den Sätzen ohne Text und mit Text herzustellen. Diese Gelegenheit, Teile der Hymne zu verwenden, deren Auswahl er im Dienste und zu Zwecken der Ausgestaltung dieses Schlußsatzes traf, war ihm willkommen. Die Wahl war kein Notbehelf ob der Unzulänglichkeit seiner Tonsprache, sondern vollzog sich in natürlicher An- und Einreihung von Gedanken und Stimmungen, deren Aussprache durch das Begriffliche der Worte äußerlich verdeutlicht wurde. Dadurch sollte nicht die Macht der Tonsprache herabgedrückt werden, geschweige denn, daß die Sprache sich auf Kosten der Weise hervordrängen oder gar an ihre Stelle setzen wollte. Für Wagner mag die neunte Symphonie das menschliche Evangelium der Kunst der Zukunft sein; für diejenigen, denen die Musik eine selbständige Kunst ist und bleibt, ist dieses Werk die tonkünstlerische, tondichterische Verklärung höchster Gedanken und tiefster Gefühle, ein Werk, das vollen Anspruch auf Eigenexistenz hat.

Wagner wäre wohl nicht zu dieser Aufstellung gekommen, wenn seine ganze Auffassung der symphonischen Musik nicht auf schiefer Ebene stünde. Er war eben auf derselben abgeglitten. Behauptet er doch, daß Beethovens Instrumentalmusik auf „einem kräftigen Irrtum“ beruhe, aus ihm hervorgegangen sei. Wenn Wagner sagt, daß die „absolute Musik das Reich der Willkür“ sei, so ist diese Aufstellung nur mit Rücksicht auf die willkürlichen Aspirationen der Programmatiker zu verstehen. Weder die Werke der Kammermusik, noch die Symphonien gehören in dieses Afterbereich. Die ärgste Beschuldigung erhebt Wagner gegenüber der Instrumentalmusik in der Behauptung, daß ihr jeder „moralische Wille“ fehle. Hat doch schon der naive Haydn von seinen Symphonien als von „moralischen Charakteren“ gesprochen. Man kann diese beiden Aussprüche nebeneinander stellen, so verschieden auch die Bedeutung des Wortes „moralisch“ sein möge, wie es von dem einen und dem andern gebraucht wird. Jede Symphonie erschien Haydn als eine moralische Persönlichkeit höherer Ordnung, als ein Cha-

rakter, der sich in seinen Gemütsregungen ausspricht, dessen Grundwesen sich offenbart in dem Reigen der Sätze, die eine Symphonie ausmachen, so wie der Sonnenstrahl durch das Prisma in den verschiedenen Farben erscheint. Die Symphonie ist die Spektralanalyse des Charakters, der Persönlichkeit, die sich uns da kundtut. Diese irrigen Auffassungen Wagners über den Charakter der reinen Musik hängen mit seiner falschen Behauptung zusammen, daß die Instrumentalmusik nur aus der Tanzmusik entstanden und eine Art „Gebärdensprache" sei. Auch in seinem Drama ist die Instrumentalmusik nicht nur die Begleitung der Gebärde des Darstellers, der äußeren Bewegung, sondern sie dient dem Ausdrucke tiefinnerlichster Vorgänge. Und dies letztere hebt Wagner selbst hervor.

Die „absolute" Musik, wie Wagner sie nennt (diese unschöne Bezeichnung wird häufig nachgesprochen), ist eine für sich bestehende Kunst, die sich auch selbständig, wenngleich unter mannigfachen Wechselbeziehungen mit anderen Künsten, besonders der Dicht- und Tanzkunst entwickelt hat. Hier liegt nicht nur ein ästhetischer, sondern ein krasser historischer Irrtum zugrunde. Diesen letzteren zu widerlegen, bedarf es nur einer richtigen Einsicht in die Geschichte unserer Kunst. Wagner sieht „als die Basis der Symphonie den harmonisierten Tanz" an. „In das lederne Riemenwerk des kontrapunktisch geschulten Tanzes drang der Atemhauch der natürlichen Volksweise. So dehnte es sich zum elastischen Fleisch menschlich schönen Kunstwerkes aus: zur Symphonie von Haydn, Mozart, Beethoven" („Kunstwerk der Zukunft"). Die Tonkunst verdankt nicht, wie Wagner behauptet, einzig ihre Formen dem Tanze und dem Liede (III, 234), sondern sie trägt in sich, ganz unabhängig von ihrer praktischen Verwertung zur Begleitung des Tanzes oder zur Hebung des Ausdruckes des Liedes im Gesange, ihre eigenen Forderungen nach Gestaltung, ohne Rücksicht auf ihre Dienststellung. Sie hat ihre Eigenbedingungen, ihre Eigengesetze, sie muß den Forderungen nach Bau und Ausführung unbekümmert um ihre Anlehnung an Außenstehendes entsprechen. Dies übersieht Wagner und mit ihm eine große Reihe von Schrift-

ſtellern, welche in der Muſik nur den Ausdruck ſuchen und finden. Wagner allerdings, der ſpätere, der zur Jugend als Lehrer und Meiſter ſpricht, möchte ſich ſehr gerne eingehend mit der neuen Form der dramatiſchen Muſik beſchäftigen, „um wiederum als Muſiker ein Kunſtwerk zu bilden, das die Einheit des Symphonieſatzes aufweiſen ſoll“ (X, 185).

Dieſe Auffaſſung Wagners von der Symphonie als einem idealiſierten Tanze führt zu der letzten und äußerſten Konſequenz, daß der Muſiker erſt im Drama ganz er ſein könne (IV, 208). Beethoven aber wollte, um ganz er bleiben zu können, von der Oper nichts weiter wiſſen. Nach dem „Fidelio“ ſchrieb er die Worte: „Und nun nichts mehr davon, ſondern zu meiner Weiſe.“ Und dieſer Ruf ergeht von allen jenen Muſikern unſerer Tage, die ihre Kunſt unabhängig und ſelbſtändig weiterführen.

Wagner hat nicht allein von der Beethoveniſchen Inſtrumentalmuſik aus den Eingang in ſein Kunſtwerk der Zukunft geſucht und gefunden. In einigen der letzten Abhandlungen „Über das Dichten und Komponieren“, „Über das Operndichten und Komponieren im beſonderen“, „Über die Anwendung der Muſik auf das Drama“ (1879) ſagt er ſelbſt, was wir bei tieferem Eindringen und genauerer Beobachtung ſeiner dramatiſchen Muſik erkennen können: Nicht die reine, für ſich beſtehende ſymphoniſche Muſik hat ſein Werk allein gefördert, ſondern auch die Programmuſik, gegen welche er einerſeits ſchwere Vorwürfe erhob und die er in ihren falſchen Aſpirationen ſo richtig erkannte, für die er andererſeits ebenſo treffende Worte der Anerkennung fand, indem er ihre Fähigkeit, die Ausdrucksmittel der Muſik zu bereichern, würdigte. „Von Berlioz profitierte ich ungemein, ſowohl wie man etwas machen, als was man unterlaſſen ſoll“. Die Ausſchweifungen des „genialiſchen Dämons“ eines Berlioz ſah Wagner „durch den ungleich kunſtſinnigeren Genius Liſzts in edler Weiſe zum Ausdruck unſäglicher ſeeliſchen und weltlichen Vorgänge gebändigt“ (X, 180). „Die exzentriſche Charakteriſtik“ dieſer Programmatiker, denen „eine dichteriſche Geſtalt oder Geſtaltung vorſchwebte, die ſie nicht deutlich

genug gleichsam vor das Auge stellen zu können glaubten," begleitete Wagner in der Ausführung seiner Dramen, wie er selbst sagt: „aus solchen Geburtswehen wurde die neue Form des musikalischen Dramas zutage gefördert" (X, 181). Das, was die Programmatiker der Instrumentalmusik des neunzehnten Jahrhunderts in ihren Gebilden anstrebten und nicht konnten, das vermochte die musikalische Dramatik. Die dramatische Musik ist nicht berufen, sich einzig an die Stelle der reinen Tonkunst zu setzen; schon deshalb nicht, weil diese die Schönheit der Erscheinung mit der Wahrheit im Ausdrucke in vollendeterer Weise zu vereinen weiß als die dramatische Kunst. Für die Schönheit zeigt sich Wagner weniger empfänglich als für die Energie des Ausdrucks. So ist es auch begreiflich, daß ihm in den anderen Künsten die reine Schönheit nicht aufgegangen zu sein scheint. Das rein ästhetisch Schöne will Wagner außer acht lassen. Der Begriff der Schönheit ergibt sich ihm nur als aus dem „Scheine" der Dinge hervorgegangen, in dessen Betrachtung wir uns für die Augenblicke der willensfreien ästhetischen Anschauung versenken. „Diese Beruhigung bei dem reinen Gefallen am Scheine ist es auch, welche von der Wirkung der bildenden Kunst auf alle Künste hinübergetragen als Förderung für das ästhetische Gefallen überhaupt hingestellt worden ist" (IX, 71). Daß hinter dem Scheine der Dinge in der bildenden Kunst auch die tiefere Erfassung des Wesens zum Ausdrucke kommen kann, übersieht Wagner oder will es nicht anerkennen. Die höchste Macht des Ausdrucks schreibt er vorzüglich der Musik zu, welche die Schranken jeder anderen Kunst, namentlich aber der bildenden Kunst dadurch überschreite, daß ihre Wirkung einzig im Erhabenen liegt. So leitet Wagner das innerste Wesen der Tonkunst auf das Gebiet des Erhabenen über. Geradeso wie die Musik die anderen Künste überrage, so sei dies bei dem Drama der Fall, welches die Schranken der Dichtkunst überrage (IX, 105). Die geforderte Wirkung übe die Musik sofort bei ihrem ersten Eintritte aus. Sie könne aber einzig und allein nach der Kategorie des Erhabenen beurteilt werden (IX, 78). Demgemäß ist auch Wagner nicht für

die reine Schönheit der bildenden Kunst zugänglich, und er nennt sogar die griechischen Skulpturen „die Darstellung des schönen Menschen, die Mumie des Griechentums“ („Kunstwerk der Zukunft“). Von den bildenden Künsten läßt er der Landschaftsmalerei Gerechtigkeit widerfahren, jedoch nicht in dem Sinne, wie eine Landschaft vom Maler erfaßt wird, sondern in übertragenem Sinne als Sieg der Natur über die menschenentwürdigende Kultur. „Nur diese (die Landschaftsmalerei) und die moderne Naturwissenschaft — keine der anderen Wissenschaften bringt Trost und Rettung vor Wahnsinn und Unfähigkeit“ („Kunstwerk der Zukunft“). Die bildenden Künste könnten nach Wagners Meinung durch das Kunstwerk der Zukunft „erlöst“ werden — aus dem Bewegungslosen in die Bewegung, aus dem Monumentalen in das Gegenwärtige. Die Landschaftsmalerei wird jedoch in diesem Kunstwerk zur Dekorationskunst. Auf das Bildliche in der Darstellung des Dramas hat Wagner besonderes Augenmerk gewendet. Er sieht seine Gestalten als echter Dramatiker vor sich. Sie bewegen sich vor ihm, er läßt sie zu sich sprechen und was sie ihm mitteilen, das kündet er in künstlerischer Ausgestaltung.

Wagner ist es einzig um die Vereinigung von Ausdrucksmitteln im Dienste des Dramas zu tun. Er sieht alles nur von diesem Standpunkt aus, welchen einzunehmen er als schaffender dramatischer Künstler wohl berechtigt ist; auf diesen können sich nicht diejenigen stellen, welchen die Aufgabe zufällt, das Wesen jeder Kunst für sich zu ergründen und den Ansprüchen anderer, gleichberechtigter Künstler gemäß auszuführen.

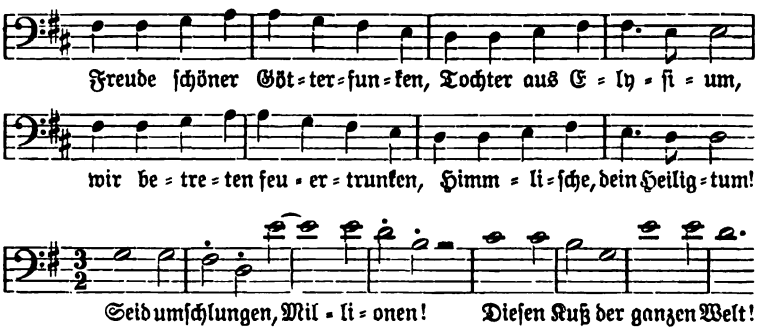
Indem sich Wagner seinem Eigengebiete zuwendet, erhalten seine Aufstellungen in erhöhtem Grade das höchst Persönliche, das seinem Kunstschaffen eigen ist. Die Einheit des Dramas, wie es ihm vorschwebt, um als „einige Form einem einigen Gehalte zu entsprechen“, will er in folgender Weise erreichen: „Der lebengebende Mittelpunkt des dramatischen Ausdrucks ist die Versmelodie des Darstellers: auf sie bezieht sich als Ahnung die vorbereitende, absolute Orchestermelodie; aus ihr leitet sich als Erinnerung der Gedanke des Instrumentalmotivs her .... Die dem Auge sinn-

fällige, ſtets gegenwärtige Erſcheinung und Bewegung des Verkünders der Versmelodie, des Darſtellers, iſt die dramatiſche Gebärde; ſie wird dem Gehör verdeutlicht durch das Orcheſter, das ſeine urſprünglichſte und notwendigſte Wirkſamkeit als harmoniſche Trägerin der Versmelodie ſelbſt abſchließt" (III, 190). Hier ſind alſo die Elemente genannt, welche nicht nur dem Wagneriſchen Kunſtwerke, ſondern auch der Oper in ihrer hiſtoriſchen Entwicklung zukommen: 1. Der Wortvers (die Sprache). 2. Die Wortversmelodie, das iſt die in Geſang gekleidete ſprachliche Mitteilung. 3. Die polyphone Melodie des Orcheſters, welches eine mehrfache Miſſion zu erfüllen hat.

Die Sprache will Wagner an ihrer Wurzel faſſen. Er will ſich im ſprachlichen Ausdrucke von aller Konvention befreien und greift auf die Sprachwurzeln. Dieſe hätten ſich nach ſeiner Vermutung an die erſte Äußerung der Menſchen angeſchloſſen; an die Vokale wurden nach Wagner die Konſonanten angeſetzt. Er findet, daß unſere Sprache, beſonders die moderne Proſa, nicht imſtande ſei, Gefühle mitzuteilen; ſo ſucht er Anfang und Ende der Wortſprache zu verknüpfen und meint, daß die Tonſprache hierzu berufen ſei; denn dieſe ſei Anfang und Ende der Wortſprache. Wagner iſt es in Wirklichkeit darum zu tun, den orgiaſtiſchen Geiſt des muſikaliſchen Klanges der Sprache zu erfaſſen und herauszuarbeiten, die ſinnliche Klangfülle als treibendes Moment zu benützen. Je gefühlsreicher die Sprache, deſto inniger kann ſich die Muſik mit ihr verbinden, mit ihr verſchmelzen. Er hebt, wie alle die echten Dramatiker der Muſik, die Akzente aus der Sprache hervor und löſt die Verſe auf, geradeſo wie es einſt die Madrigalkomponiſten in den versi sciolti (sdruccioli) getan. Der vier- bis fünffüßige klingende Vers, den wir im „Holländer", „Tannhäuſer" und „Lohengrin" treffen, wird im „Ring des Nibelungen" des Endreimes entkleidet und an ſeine Stelle der Stabreim geſetzt, deſſen ſich die altdeutſche und nordiſche Dichtung bedient hatte, von Romantikern vor Wagner auch Fouqué („Sigurd"). Wagner bezeichnet in „Oper und Drama" die Alliteration als „einzig geeignet" für

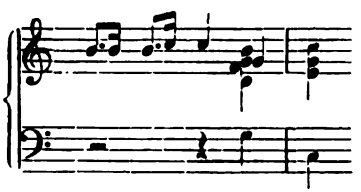
musikalische Arbeit. In „Tristan“ und „Parsifal“ wird eine Kombination von Alliteration, Assonanz und Reim angewendet, An- und Endreim in freier Verwendung. Den „Tristan“ schreibt er wie den „Ring“ in Kurzzeilen, mit mannigfachen Stabreimen versehen, die „Meistersinger“ in gereimten Knittelversen.

Es ist, wie schon angedeutet, mehr oder weniger gleichgültig, welches Versmaß den Worten zugrunde liegt. Wagners Weise ist nur auf den Hebungen und Senkungen der Sprache, unabhängig vom Metrum aufgebaut. In diesem Sinne ist Wagners Bezeichnung der „Wortversmelodie“, die der Mittelpunkt des Dramas sein soll, aufzufassen. Wagner verlangt (IV, 170, 138, 190), daß die Gesangsmelodie sinnig und sinnlich aus dem Wortvers hervorgehe. „Dem Sinne nach aus der nach Verständnis durch das Gefühl ringenden dichterischen Absicht; der sinnlichen Erscheinung nach aus dem Organe des Verstandes, der Wortsprache“ (IV, 170). Die Verwirklichung des Empfindungsgehaltes eines Gedankens vollziehe die Versmelodie. Er stellt diese seine Versmelodie in Gegensatz zu der traditionellen Opernmelodie und benennt die letztere die „geschlossene“ und die seinige die „freie“ oder in der Gegenüberstellung der „patriarchalischen“, der „absoluten“ (die „ohrenschmeichelnde“ von Weber und Rossini, die eigentlich eine instrumentale sei) gegen die dramatische. Als Beispiele gibt er aus Beethovens neunter Symphonie zwei Melodien, die erste als eine patriarchalische, die zweite als dramatische.



Wagner begeht da einen historischen Irrtum; denn schon in der ältesten Oper wurde der Tongang aus der Wortsatzfügung, die Melodie aus der Rede gebildet, wie es Wagner einzig für sein Kunstwerk der Zukunft in Anspruch nimmt. Es gab seit der Gründung der Oper Werke, in welchen die Tonweise „für sich als reine Melodie gar keine Aufmerksamkeit erregte, sondern dies nur so weit, als sie der sinnlichste Ausdruck einer Empfindung war, die eben in der Rede deutlich bestimmt wurde“ (IV, 325). Nur ist eben Wagner in dem Besitze reicherer Ausdrucksmittel. Diese entnahm er nicht etwa nur seiner „Sprachversmelodie“, der gesteigerten Deklamation, die er, wie in neuerer Zeit behauptet wurde, an Stelle des arioſen Stiles gesetzt habe, sondern indem er in glücklichster Weise diese gesteigerte Deklamation mit melodischer Führung zu vereinen wußte. Die mächtigsten, erhabensten Stellen seiner folgenden Musikdramen verdanken einzig ihre Wirkung der in ihnen enthaltenen — sagen wir es kurz — Melodie; abgesehen davon, daß er auch hier Lieder und Weisen in „geschlossener“, „absoluter“, „patriarchalischer“ Art einführte. Wir werden bei den einzelnen Opern darauf hinweisen. Diese seine theoretische Aufstellung hat Wagner den unsinnigen Vorwurf der Melodielosigkeit eingetragen, und die von ihm in gutem Glauben an die notwendig zu berücksichtigende Symmetrie im Kunstwerke gebrauchte Bezeichnung der „unendlichen Melodie“ (VII, 130) wurde in gehässiger Weise verzerrt; aus seinen Kunstwerken selbst wäre es nicht möglich gewesen, den Vorwurf der Asymmetrie zu erheben. Allerdings ist Wagner nicht Melodiker im Sinne der unmittelbar ihm vorangehenden Opernschule; aber die Melodie an und für sich steht auch in seinem Kunstwerke immer noch im Vordergrunde, nur daß sie sich eben, sobald sie in der Gesangsstimme auftritt, mit dem Texte noch mehr, noch inniger verbindet, als dies bei manchen seiner Vorgänger der Fall war, besonders bei jenen Opern, welche der Vorherrschaft der Melodie huldigten. Es ist hier also wieder kein genereller, sondern nur ein gradueller Unterschied zwischen dem Kunstwerk der Zukunft und der früheren Oper zu konstatieren. Entwick-

lungsgeſchichtlich bewegt ſich Wagners Muſikdrama in aufſteigender Richtung des Emotionalismus. Im einzelnen kann man in den nachfolgenden Kunſtwerken Wagners zwiſchen ſolchen Stellen unterſcheiden, welche von der Geſangsſtimme in ſpezifiſchem Sinne deklamatoriſch ausgeführt ſind, ein Mittelding zwiſchen dem alten parlante (was nicht gleichbedeutend iſt mit dem Recitativo secco) und dem akkompagnierten Rezitativ. Da tritt das muſikaliſche Moment verhältnismäßig mehr zurück als im Recitativo accompagnato. Dagegen ſind die Sprachakzente ſchärfer gehoben. Dieſe muſikaliſche Rhetorik bedient ſich bald kleinerer Intervalle, bald ſpringen die Intervalle freier herum oder ſie erheben ſich zu einem höheren Pathos und gewinnen einen erregteren Charakter. Eine fein ſchattierte Reihe von abwechſlungsreichen Übergängen ſteigt von dieſer Art zu den eigentlich arioſen Stellen auf. An ſolche ſchließen ſich dann die mehr oder weniger geſchloſſenen Formen, denen man auch trotz alles theoretiſchen Widerſpruches (in Wagners Schriften) in den letzten Opern begegnet. Gleichwohl kann man Wagner recht geben, wenn er behauptet, daß „in meiner Oper kein Unterſchied zwiſchen ſogenannten deklamierten und geſungenen Phraſen beſteht, ſondern meine Deklamation zugleich Geſang und mein Geſang Deklamation iſt“ (V, 128), denn auch in den „geſungenen Phraſen“, das iſt in den melodiſch geführten Stellen, iſt die Deklamation auf das peinlichſte beobachtet, während die „deklamierten Phraſen“ nie in die Schablone eines gewöhnlichen Rezitativs mit der altüblichen Schlußkadenz und dem bekannten „Schrumſchrum“ fallen.



Für Wagner waren eben nicht nur die arioſen Stellen, ſondern auch die rezitativiſch gehaltenen ein „Feld für freiere Bewegung des muſikaliſchen Ausdruckes“ (III, 314), wie er dies wohl im Anſchluß an die von G. W. Fink („Weſen und Geſchichte der Oper“ 1838) ausgeſprochenen Anſichten in der älteren Oper dem Rezitativ zuerkennt. Er irrt, wenn er behauptet, daß dieſes Opern-

rezitativ aus der kirchlichen Pſalmodie oder der Rezitation bibliſcher Stellen hervorgegangen ſei (III, 236), eine Anſicht, die nach dem Vorgange des Barons Fr. Melchior Grimm von Rouſſeau als Vorwurf gegen den Opernſtil Lullys erhoben worden war. Dieſes Opernrezitativ iſt ein Kind der Renaiſſance, alſo ſeiner Entſtehung nach um tauſend Jahre ſpäter als das kirchliche Rezitativ.

Alles, was ſich im Kunſtwerke der Zukunft melodiſch kundgeben ſoll, ſowohl die Versmelodie des Darſtellers, als die polyphone Orcheſtermelodie, faßt Wagner unter der Bezeichnung „dramatiſche Melodie“ zuſammen. Dieſer Begriff „Melodie“ iſt dann in dem Sinne aufzufaſſen, wie Wagner dieſes Wort etwa bei Beethovens letzten Quartetten verſteht. Es iſt das Melos, welches ſich durch alle Stimmen hindurchzieht, deſſen Teile bald von dieſer, bald von jener Stimme aufgenommen werden; in dieſem Melos, das im Ausdrucke vertieft, in der Mitteilung vervielfältigt iſt, werden ſtellenweiſe mehrere melodiſche Phraſen einander gegenübergeſtellt, die zuſammengefaßt die fortſchreitende Melodie des Kunſtwerkes ausmachen. Als Ganzes betrachtet, iſt der Tonkörper des Wagneriſchen Dramas im weſentlichen Orcheſtermuſik mit eingelegter oder darübergelegter, erklärender Singſtimme — alſo ſtreng genommen ein auf den Kopf geſtelltes Verhältnis.

Wagner ſtellt dieſe ſeine dramatiſche Melodie in Gegenſatz zu der rhythmiſchen Volksmelodie, die nach abſoluten muſikaliſchen Geſetzen gebildet iſt, während ſeine Melodie als Ausdruck der Empfindungen und Handlungen dramatiſcher Perſönlichkeiten, ſei es, daß ſie durch die menſchliche Stimme, ſei es, daß ſie durch das Orcheſter vorgetragen werden, nicht den melodiſchen Ausdruck an ſich bezweckt, ſondern eben nur zur Mitteilung der auszudrückenden Empfindung und zur Begleitung der Gebärden der Perſönlichkeiten dient. Dieſe Mitteilung ſoll die Teilnahme des Hörers erregen (IV, 325); aus der gefühlvoll vorgetragenen Rede läßt ſie Wagner entſtehen. Aufſteigend vom „Fliegenden Holländer“ hat Wagner dieſe Tendenz, dieſes Prinzip verfolgt. Wir haben gehört, daß ihn in „Tannhäuſer“ und „Lohengrin“ nur noch die im Sprachvers aus-

gedrückte Empfindung für ihren gesteigerten musikalischen Ausdruck bestimmt habe (IV, 326). Die Behandlung des Sprachverses in diesen Opern sei aber nicht entsprechend gewesen. „Ohne Nahrung und Rechtfertigung für ihren rhythmischen Bestandteil aus dem Sprachvers gab ich ihr (der herkömmlichen Melodie) nun anstatt des falschen rhythmischen Gewandes dagegen eine harmonische Charakteristik, die sie, bei entscheidender Wirksamkeit auf das sinnliche Gehör jederzeit zum entsprechendsten Ausdrucke der im Verse vorgetragenen Empfindung machte“ (IV, 326). „Nur Eines blieb in dieser künstlerisch formellen Richtung mir noch zu tun übrig, nämlich eine neu zu gewinnende rhythmische Bewegung der Melodie durch ihre Rechtfertigung aus dem Verse, aus der Sprache selbst“ (IV, 328).

Über das Verhältnis der dichterischen und musikalischen Form gibt Wagner verschiedene Aufklärungen, stellt Behauptungen auf, die manchmal miteinander in Widerspruch stehen und sich mit den künstlerischen Ausführungen in seinen nachfolgenden Werken nicht immer decken. Während er hervorhebt, daß es „auf die musikalische Form so sehr ankommt“ (VII, 117), sagt er in derselben Abhandlung („Zukunftsmusik“), daß einzig ausschlaggebend die poetische Form sei und im Gewebe der Worte und Verse bereits die ganze Ausdehnung der Melodie vorgezeichnet sei. Er sieht in dem Verhältnis der Instrumentalmelodie zum Gesang die Ergänzung der Gebärde zum Gesang. In Wirklichkeit erhebt sie sich weit über diese ihr zugewiesene Aufgabe, und der Künstler stellt sich hoch über den spekulierenden Theoretiker. Der Musiker arbeitet gelegentlich vor dem Dichter in Wagner, wovon die Musik des Karfreitagszaubers ein drastischer Beleg auch für sein letztes Werk ist. Also auch nach der Aufstellung seiner Theorien findet man solchen Vorgang. Er erzählt davon bei verschiedenen Gelegenheiten. Am 21. Mai 1857 schreibt er: „Das erste, was ich fand, war eine Melodie, die ich erst gar nicht unterzubringen wußte, bis auf einmal dazu die Worte mir aus der letzten Szene des ‚Siegfried‘ kamen“. Die „Meistersinger“ enthalten eine ganze Reihe

von antizipativ konstruierten Melodien. Daß dies bei den Walther-Liedern der Fall ist, teilt Wagner selbst mit: „Zu den Walther-Liedern fehlt Ihnen", schreibt er am 12. März 1862 seiner Freundin Mathilde Wesendonk, „die Melodie; die ist hier allerdings die unumgängliche Hauptsache; ich hab' die Verse nach der Melodie im Kopfe gemacht; die können Sie sich nun allerdings nicht denken. . . . Das Volk hört dann von der ganzen Sache nur die Melodie; mein Geheimnis errät, wer kann" (M. W. 301).

XIII.

Vergleicht man Wagners theoretiſche Aufſtellungen mit den Werken, ſo findet man wohl nicht direkte Widerſprüche, jedoch ein viel reicheres, mannigfaltigeres Verfahren, das ſich über die Axiome erhebt. Neben- und Aneinanderreihung deklamierter und arioſer Stellen und geſchloſſener Formen ſind auch in ſeinen ſpäteren Werken feſtzuſtellen. Wagner legt ſpäter das Hauptgewicht ſeiner Neuerungen in die durchgängige Ausführung des dramatiſchen Dialogs in ſeinen Opern (IX, 308). „In betreff der Neuerungen, welche nach Manches Meinung durch mich in das Opernweſen gebracht ſein würden, bin ich mir des einen durch mich, wenn nicht gewonnenen, doch mit Entſchiedenheit ausgebildeten Vorteiles bewußt, den dramatiſchen Dialog ſelbſt zum Hauptſtoff auch der muſikaliſchen Ausführung erhoben zu haben, während in der eigentlichen Oper die der Handlung, um dieſes Zweckes willen meiſtens ſogar gewaltſam, eingefügten Momente des lyriſchen Verweilens zu der bisher einzig für möglich erachteten muſikaliſchen Ausführung tauglich gehalten wurden". Dies ergab ſich für Wagner eben daraus, daß es ſeine Abſicht war, „das Publikum zu allererſt an die dramatiſche Aktion ſelbſt zu feſſeln und zwar in der Weiſe, daß es dieſe keinen Augenblick aus dem Auge zu verlieren genötigt iſt, im Gegenteil aller muſikaliſche Schmuck ihm zunächſt ein Darſtellungsmittel dieſer Handlung zu ſein ſcheint" (VII, 136). Wagner läßt durchblicken, daß, obzwar die große franzöſiſche Oper ebenfalls ganz durchkomponiert war und es eigentlich nahe gelegen wäre, an dieſe anzuknüpfen, doch ſeine Art der Ausführung ſich mehr an das deutſche Singſpiel anſchließe und daß in derſelben

der gesprochene Dialog nur musikalisch verarbeitet zu werden brauchte, um zum Eigengebilde des deutschen musikalischen Dramas vorzudringen.

Wagner meint nun, er hätte den Monolog fast gänzlich aufgehoben (IX, 277). Es ist aber in jeder seiner nachfolgenden Opern dem Monolog ein weiter Spielraum gelassen. Der dritte Akt „Tristan" ist fast nur ein Selbstgespräch Tristans, gerade so wie Isoldens Liebestod. Im ersten Akte kommen sowohl in der Szene Isolde und Brangäne, als in der Szene Isolde und Tristan Stellen vor, die ebenfalls wie Selbstgespräche erscheinen. In den „Meistersingern" sind nebst dem großen, herrlichen Monolog Sachsens „Wahn, Wahn . . ." und Pogners Anrede geschlossene Weisen, welche im Sinne der älteren Oper wenn nicht als Arie, so doch als Sologesänge im eigentlichen Sinne des Wortes aufgefaßt werden können. Auch im „Ring" kommen solche Mitteilungen vor, die vollständig den Charakter von Sologesängen haben; so im „Rheingold" die schönste Stelle, Loges Erzählung; in der „Walküre" Wotans Erzählung, ein Selbstgespräch; im „Siegfried" der lange Monolog Siegfrieds mit den lyrisch geschlossenen Stellen von der Mutterliebe, dem Waldesweben usw., abgesehen von den Schmiedeliedern Siegfrieds im ersten Akte; in der „Götterdämmerung" unter anderen Hagens Wacht („Hier sitz' ich . . . .").

Stilistisch sind diese Sologesänge, diese Monologe von den durchgängig dialogisch behandelten Stellen seiner Oper nicht verschieden. Auch in ihnen finden wir die mannigfache Abstufung der vokalen Behandlung, wie wir sie gekennzeichnet haben. Monologen wie Dialogen eignet jene „naive Präzision", welche nach Wagner das wahre Leben des Dramas ausmacht (IX, 309). Diese naive Präzision wird bei der Ausführung nur durch die Mitteilung mittelst der Instrumente und der Gebärde erreicht. Hingegen läßt die Aussprache des Textes jene Deutlichkeit vermissen, welche Wagner für die ganze dramatische Darstellung verlangt. Hier sind dem musikalischen Drama Wagners Grenzen

gesetzt, welche auch seine Kunst nicht zu überschreiten vermochte. Das höchste Problem der Oper liegt nach Wagner in der „zu erzielenden Übereinstimmung ihrer dramatischen und ihrer musikalischen Tendenz; wird diese nirgends nur eigentlich klar, so ist das Ganze, gerade der Anhäufung der angewandten Kunstmittel wegen, ein sinnloses Chaos der allerverwirrendsten Art: denn eben daran, daß auch die Musik als solche in der Oper nicht rein wirken kann, sobald die Aktion des Dramas ganz unklar bleibt, erweist es sich, daß die einzige künstlerische Wirksamkeit dieses Kunstgenres nur in der Übereinstimmung beider zu sichern sei; und diese Übereinstimmung ist daher als der Stil der Oper festzustellen" (VII, 281).

Wagner vermochte wohl die Deutlichkeit in der dramatischen Gebärde, in der musikalischen Begleitung derselben mit einer Vollkommenheit zu erreichen, wie dies nie vorher in der Geschichte der Oper zu beobachten ist. Allein das, was er gerade von der größtmöglichen Deutlichkeit der sprachlichen Mitteilung verlangt — das war ihm nicht überall zu erreichen möglich, das war ihm versagt; und verhältnismäßig am öftesten in derjenigen Oper, welche er als seinen Prinzipien am meisten entsprechend erkennt, in „Tristan und Isolde". Kann es jemanden geben, welcher die Oper von der Bühne aus dargestellt dem Textinhalte nach richtig versteht, wenn er die Dichtung vorher nicht auf das sorgfältigste gelesen, ja auswendig gelernt hat? Einzelne Stellen sind geradezu so behandelt, daß sie überhaupt nicht verstanden werden können, selbst bei der allervollkommensten Aussprache des Darstellers oder der Darstellerin. Die Sprache ist hier in ihre Vokale förmlich aufgelöst, wie etwa im Tagelied Brangänens, ferner in den Stellen höchsten Affektes; im Delirium Tristans ist die musikalische Begleitung eine so komplizierte, oder wie man sich besser ausdrückt, die Instrumentierung eine so starke, daß der idealste Sänger den Anforderungen nach Deutlichkeit hier nicht nachkommen kann. Die Konsonanzen verschwimmen in der Masse der orchestralen Klangfarben. Wenn Wagner darüber klagt, „wie wenig die Zuhörer von Opernaufführungen die Vorgänge der ihnen zugrunde liegen-

den Handlung ſich zur Kenntnis gebracht hatten", ſo wäre ſeiner Oper gegenüber die Beſchwerde zu erheben, daß von der Bühne hinweg, ſo klar und deutlich die dramatiſche Aktion zu faſſen iſt, die Worte nicht in der gleichen Weiſe vom Zuhörer aufgefaßt werden können.

Wagner hat das Seinige dazu beigetragen, den Unfug zu beheben, daß den Vorgängen auf der Opernbühne nicht die volle Aufmerkſamkeit der Zuſchauer geſpendet werde; er iſt mit Erfolg der Gleichgültigkeit gegenüber dem dramatiſchen Hergang in den Opern entgegengetreten, allein die Textverſtändlichkeit hat er nicht zu heben vermocht. Dies iſt ein Grundfehler ſeines muſikaliſchen Dramas. Freilich wird man vielleicht nicht mit Unrecht einwenden können, daß auch im rezitierten Drama die Worte, die vom Schauſpieler geſprochen werden, ſtellenweiſe nicht verſtanden werden. Hier iſt es dann nicht der Fehler, der im Kunſtwerk liegt, ſondern in der nicht genügenden Eignung des Sprechers oder — was noch viel häufiger iſt — in der Zerſtreutheit des Zuhörers, welcher bei den erhabenſten Werken des Schauſpieles mehr auf den Hergang achtet, als auf den tiefen Sinn der Worte des Dichters. Inſofern iſt es ratſam, das Drama vorerſt gründlich durchzuſtudieren. Können doch überhaupt tiefe Zuſammenhänge, komplizierte Gedankenreihen erſt bei intenſiverem Eingehen, wie ſie die Lektüre ermöglicht, erfaßt werden. Solch eine Vorbereitung iſt bei jedem echten Kunſtwerke ratſam. Beim muſikaliſchen Drama wird dann das eigentliche Verſtändnis durch das muſikaliſche Gefühlsverſtändnis, welches ſich der verſtandesmäßigen Auffaſſung aſſoziiert, erſchloſſen. Erſt durch dieſe tondichteriſche Apperzeption wird der Blick in die ſeeliſchen Tiefen der Handelnden und der Handlung ermöglicht. Bei kunſtbegeiſterten Zuhörern, beſonders bei jungen Leuten, beobachtet man nicht ſelten, daß ſie zur Aufführung die Dichtung mitbringen und darin eifrig mitleſen. Beim Anhören des Wagneriſchen Kunſtwerkes iſt dies infolge der Verfinſterung des Zuſchauerraumes dem Zuſchauer nicht vergönnt. Es ſoll das Kunſtwerk mit Blick und Ohr erſchaut werden, und

das Wort tritt infolge seiner Verdeckung durch den Orchesterklang mehr in den Hintergrund. Die Verdeckung des Orchesters selbst bietet da nicht gründliche, genügende Abhilfe. Dasjenige Werk Wagners, in welchem die Ökonomie in der musikalischen Sprachbehandlung und der Instrumentalbegleitung am weisesten und fürsorglichsten behandelt ist und daher die Verdeutlichung des Textes relativ am ehesten ermöglicht wird, ist „Parsifal". Auch da ist nicht jene sprachliche Deutlichkeit erreicht, wie in den Opernerzeugnissen der romanischen Völker, besonders der opera buffa der Italiener und der opéra comique der Franzosen; im deutschen Singspiel ist gleichfalls eine größere Deutlichkeit erzielt, wie etwa bei Wagners Zeitgenossen Albert Lortzing. Allerdings wird diese Deutlichkeit nicht unwesentlich durch den Umstand erleichtert, daß die Gestalten und ihre Aussprüche dem Alltäglichen entnommen und also leicht verständlich sind. Auch dort, wo die Melodie dieser älteren Oper nicht ein „variiertes Volkslied oder eine Tanzmelodie, eine Instrumentalweise" war, wie dies Wagner als der älteren Oper durchgehends zukommend hinstellt (ein krasser historischer Irrtum), dort, wo die Opernmelodie nur aus der Sprache hervorgegangen war, wie vielfach in den ältesten Opern; dann in der Oper Lullys, in den begleiteten Rezitativs der Italiener und der Deutschen, etwa Reinhard Keisers, in dem aus dem pathetischen Vortrag der Rede gewonnenen Rezitativ Glucks — überall da war die Sprache deutlich erkennbar. Auch in Mozarts Oper und in seinem deutschen Singspiele versteht man jedes Wort.

Gegenüber den romanischen Völkern tritt Wagner selbst den Rückzug an. Die Art, wie er die Auswüchse der deutschen Opernkomponisten und die oftmalige Nichtberücksichtigung des Akzentes der Sprache geißelt, bleibt für immerdar beherzigenswert für junge Komponisten. Dieses findet man jedoch nicht in „Oper und Drama", sondern in jenen Abhandlungen, in denen der weise Tondichter als Berater der Jugend seine Erfahrungen ausspricht, als es ihm weniger um Prinzipien und Axiome als um praktische Ratschläge für die jüngeren Künstler zu tun war: in den Ab-

handlungen „Über das Dichten und Komponieren“ und „Über das Operndichten und Komponieren im beſonderen“.

In ſpäteren Jahren wollte Wagner die verſchiedenen Unzukömmlichkeiten bei der Ausführung der Geſangspartien abſtellen. Er tat dies durch Belehrungen und Verwarnungen der Sänger und wollte es durch die Gründung einer Stilbildungsſchule erreichen. Für die richtige Ausführung des andern Teiles ſeines muſikaliſchen Apparates im Dienſte des Dramas waren beſſere Garantien geboten durch das Studium der Beethovenſchen Symphonien, wie er ſie dort und da leitete. Denn dieſe bildeten den Ausgangspunkt ſeiner Orcheſterbehandlung. Die Einſtudierung der Werke der Programmatiker, wie Liſzt und Berlioz, boten gleichfalls die Gelegenheit zur Vorbereitung für richtige, klangliche, koloriſtiſche Erfaſſung der Wagneriſchen Werke.

Die Vergleiche, welche Wagner bezüglich des Verhältniſſes der Muſik zur Dichtkunſt im Drama anſtellt, ſind teilweiſe glücklich, teilweiſe unglücklich gewählt. Erſteres dann, wenn man die Muſik als im Dienſte des Dramas ſtehend betrachtet; unglücklich, wenn man die Muſik als Eigenkunſt auffaßt. Über die Berechtigung dieſer letzteren Auffaſſung dürfte trotz der Einſprache Wagners kein Zweifel beſtehen.

Wagner bezeichnet den muſikaliſchen Organismus als den weiblichen, den dichteriſchen als den männlichen. Eine verklärende Ausführung fand dieſer Gedanke in Fr. Nietzſches Schrift: „Geburt der Tragödie aus dem Geiſte der Muſik“. Wagner ſieht ſein Drama als aus dem Geiſte der Muſik geboren an. Alles was in ſeinem Drama vorgeht, kann erſt im Tongewebe zum richtigen Eindrucke gebracht werden. Wenn er in der Folge ſeine Dramen als „erſichtlich gewordene Taten der Muſik“ bezeichnet (IX, 306), ſo ſind als Eigentaten der Muſik hingegen nicht Muſikdramen, ſondern Symphonien, Orcheſter- und Kammermuſikwerke anzuſehen.

Ein anderer Vergleich, den Wagner in bezug auf die Verwendung des Orcheſters im Muſikdrama anſtellt, engt die Wirk-

samkeit desselben gegenüber der Wirklichkeit, wie sie Wagner in seiner Oper vollzogen hat, allzusehr ein. Wagner vergleicht die Mission des Orchesters im Musikdrama mit derjenigen des Chores im antiken Drama. Schon Lessing hat in der „Hamburger Dramaturgie“ (26. Stück) den Vergleich zwischen dem modernen Orchester und dem antiken Chor gezogen. „Da das Orchester bei unseren Schauspielern gewissermaßen die Stelle des alten Chores vertritt, so haben Kenner schon längst gewünscht, daß die Musik, welche vor, zwischen und nach dem Stücke gespielt wird, mit dem Inhalte desselben mehr übereinstimmen möchte“. Hier ist vom Orchesterspiele vor, zwischen und nach dem Stücke die Rede und in der Tat ist der Vergleich vollkommen passend. Sehen wir nun, ob die Beteiligung des Orchesters sich auch im übrigen auf die Beteiligung des Chores im antiken Drama beschränkt. Der Chor übernimmt im antiken Drama die Vermittlung zwischen Szene und Zuhörerschaft, wie er auch räumlich zwischen Bühne und Auditorium angebracht war. Der Chor spricht seine Anteilnahme an wichtigen Geschehnissen, an den Freuden und Leiden der Personen des Stückes aus; er stellt Betrachtungen an. Eine Mission dieser Art hat — um ein Beispiel anzuführen — das Orchester beim sogenannten Trauermarsch in der „Götterdämmerung“. Hier drückt sich einerseits das Mitgefühl an dem Tode des hehren Helden aus; andererseits wird die Vorstellung von Siegfrieds Wesen und Taten in einem musikalischen Seelenbilde vorgeführt. Das ist kein Trauermarsch im gewöhnlichen Sinne, kein bloßes Klagelied der Leidtragenden, sondern ein künstlerischer Mittler in der Erfassung des antiken Dramas. Noch weit darüber hinaus geht die Beteiligung des Orchesters im Wagnerischen Drama. Es verdeutlicht da die äußeren und die inneren Vorgänge der Szene und der Personen, es teilt uns seelische Geheimnisse mit und macht den Zuhörer zum Teilnehmer der intimsten Vorgänge der handelnden Personen, wie Wagner selbst sagt: „An dem Gesamtausdrucke aller Mitteilungen des Darstellers an das Gehör wie an das Auge nimmt das Orchester einen ununterbrochenen, nach jeder Seite hin

tragenden und verdeutlichenden Anteil: es ist der bewegungsvolle Mutterschoß der Musik, aus dem das einigende Band des Ausdruckes erwächst" (IV, 190). Das Orchester bereitet vor, umflutet die Handlung, verstärkt die Details, ruft Vergangenes ins Gedächtnis, ist überhaupt das künstlerische Gewissen der ganzen Handlung oder wie Wilhelm Kienzl sich treffend ausdrückt: „Das Symphonische wird zur seelischen Projektion der Handlung".

Aus der Partitur erschließt sich vielfach erst das Verständnis für die richtige Auffassung des Dramas und auch für die dramaturgische Behandlung der Aufführung. Wagner bezeichnet das Orchester kurzweg „als den verwirklichten Gedanken der Harmonie in höchster, lebendigster Beweglichkeit" (IV, 165). Es unterscheide sich von der Vokaltonmasse nicht nur im Ausdrucksvermögen, sondern auch durch die Klangfarbe. Die einzelnen Instrumente haben einen konsonanten Charakter. Es besitze (IV, 173) ein Sprachvermögen, ein Vermögen der Kundgebung des Unaussprechlichen, welche dem Verstande auszusprechen nicht möglich sei. Im Verein mit der Gebärde tue das Orchester das Unaussprechliche kund. Das, was die Worttonmelodie nicht mitteilen könne, übernehme das Orchester zur Ergänzung (IV, 175). Wie der Wortvers zur Gesangsmelodie, so verhalte sich die Tanzgebärde zur Orchestermelodie. Beide zusammen bilden ein Ganzes. Die Sprache des Orchesters wende sich durch innige Anlehnung an die Versmelodie, wie zuvor an die Gebärde, zur Mitteilung selbst des Gedankens an das Gefühl und steigere die Empfindung, die sich in der Versmelodie nicht aussprechen könne und wolle (IV, 181). Das Orchester habe noch eine Fähigkeit vom doppelten Nahrungsquell erstens der Gebärde, zweitens der Versmelodie. Da, wo die Gebärde ruhe und die melodische Rede des Darstellers gänzlich schweige, wo bisher noch unausgesprochene Stimmungen die Handlung erzeugen und vorbereiten, können diese vom Orchester in ahnender Weise ausgesprochen werden (IV, 186).

Was Wagner (III, 284) über die Verwendung des Orchesters in der älteren Oper sagt, bedarf gar sehr der Richtigstellung. Er

meint, daß das Orchester früher nie etwas anderes als der harmonische und rhythmische Träger der Opernmelodie gewesen sei. Es gibt eine große Reihe von Opernwerken der älteren Zeit, in welchen das Orchester die gleiche Mission erfüllt hat, wie im Wagnerischen Werke; ich weise da von Italienern nur auf Monteverdi, von Franzosen auf Destouches, wie Hermann Kretzschmar uns jüngst im Peters-Jahrbuch belehrte; nur daß es eben nicht prinzipiell und systematisch in dieser Weise durchgeführt worden wäre. Von Mozarts „Figaro" gibt es Wagner in späteren Jahren selbst zu; das, was Wagner über die Verwendung des Orchesters im „Figaro" sagt (X, 154), ließe sich noch auf manch andere Oper übertragen: „Der Dialog wird hier ganz Musik und die Musik selbst dialogisiert, was dem Meister allerdings nur durch eine Ausbildung und Verwendung des Orchesters möglich wurde, von welcher man bis dahin und vielleicht noch bis heute keine Ahnung hatte".

Die orchestralen Errungenschaften Wagners gegenüber der vorangegangenen Oper lassen sich einheitlich zusammenfassen, wenn man die Durcharbeitung und Ausführung der Motive, der Themen im Musikdrama Wagners erörtert und kritisch beleuchtet. Das Wort „Motiv" wird nach unserem Sprachgebrauch auch von Wagner in einem Doppelsinne angewendet. Man spricht von Motiven 'einer Handlung' und von musikalischen Motiven. Jede Handlung rechtfertige sich aus ihren Motiven. Während im gewöhnlichen Leben eine Reihe von Motiven den Antrieb zum Handeln bilde oder bilden könne, werden im Kunstwerke (sollte wohl heißen: im Musikdrama) diese Antriebe kondensiert oder — wie Wagner sagt — in ein Hauptmotiv, ein Handlungsmotiv verdichtet. „Die Verstärkung eines Motives kann nicht in einer bloßen Hinzufügung kleinerer Motive zu ihm bestehen, sondern in dem vollkommenen Aufgehen vieler Motive in dieses eine" (IV, 89). Die Wortsprache, welche sich nach Wagner an den Verstand wendet, reiche nicht bis dahin, die kleineren Motive zu verzehren und in einen Akt zusammenzuziehen. „Wo das entscheidende und bis zur entscheidenden Kraft

gestärkte Motiv in dem Ausdrucke eines notwendigen, gebieterischen Gefühles selbst sich kundgeben lassen will, da kann die schildernde, deutende Wortsprache nicht mehr wirken, außer wenn sie so gesteigert wird wie das Motiv, und dies vermag nur die Tonsprache" (IV, 90). So übernimmt diese die Mitteilung der inneren Triebe an das Gefühl, und das vollzieht sich in der symphonischen Polyphonie, welche die Versmelodie begleitet. Wagner projiziert nun diese motivische Durcharbeitung auf das szenische Bild und ist der Ansicht, daß nur durch dieses allein und durch die Vorgänge auf der Szene diese motivische Durchführung erkennbar sei. „Ein musikalisches Motiv kann auf das Gefühl einen bestimmten, zu gedankenhafter Tätigkeit sich gestaltenden Eindruck nur dann hervorbringen, wenn die in dem Motive ausgesprochene Empfindung vor unseren Augen von einem bestimmten Individuum an einem bestimmten Gegenstande als ebenfalls bestimmte, d. h. wohlbedingte, kundgegeben ward" (IV, 185). Sonst bleibe das Motiv unbestimmt und so oft es wiederkehrt, vermögen wir es nicht aus einer von uns empfundenen Notwendigkeit seiner Erscheinung zu rechtfertigen.

Die Musik enthüllt uns vielfach Geheimnisse, innere Vorgänge, die uns nicht auf der Bühne mitgeteilt werden können, für die es keine plastische Darstellung oder — wie Wagner sagen würde — Gebärdensprache gibt. Auch in den Worten finden wir sie nicht enthalten. Es ist jenes Mysterium der Tonkunst, welches sich nicht nur in der orchestralen Mitteilung des Musikdramas offenbart, sondern in erhöhter, in verklärter Weise in dem reinen symphonischen Kunstwerke. Dieses bedarf nicht einer Unterlegung von Wortdeutung oder einer Kommentierung durch das Bild. Die Musik bedarf nicht — wie dies Wagner behauptet — der „Erlösung durch das Drama". Sie vollzieht auch nicht ihre größten Taten im Dienste des Dramas und ihre Eigentaten können auf die Beihilfe von Außenstehendem verzichten.

In seiner Abhandlung über die Ouvertüre weist Wagner auf Glucks Ouvertüre zur „Iphigenie in Aulis" als ein Muster be-

züglich der Aufstellung der Themen, „wie sehr eine großartige Einfachheit in der Wahl der musikalischen Motive es dem Musiker ermögliche, das schnellste und deutlichste Verständnis seiner noch so ungewöhnlichen Intentionen hervorzurufen“. Wagner selbst hält sich an dieses Vorbild, indem er seine Motive möglichst einfach gestaltet. Eine ganze Reihe derselben ist nur auf die Naturtöne der Blechblasinstrumente aufgebaut, und erst im weiteren Verlauf der Handlung werden diese Urmotive durch rhythmische und harmonische Variierung und Zusammenstellung komplizierter.

Wie Wagner diese seine motivische Arbeit vorzunehmen die Absicht hatte, bespricht er nicht in diesen theoretischen Werken. Es wird unsere Aufgabe sein, diese Arbeit zu beleuchten; denn Wagner erwartet es von anderen, denen es zukommen dürfte, die erste Bildung der Motive, ihre Verwendung und Umbildung kunstkritisch auseinanderzusetzen und ferner die motivische Arbeit im Drama von der thematischen in der Symphonie in gehöriger Weise zu unterscheiden (X, 191). Er meinte darunter nicht jene Leitmotiverei, wie sie von einzelnen Exegeten betrieben wurde. Das Wort „Leitmotiv“ stammt überhaupt nicht von ihm, sondern von einem seiner Adepten. Wagner äußert sich über die Leitfäden (1877) dahin, „daß diese Art der Erklärung für einen Musiker nicht gerade zufriedenstellend sein könne. Wenn Dilettanten so in das Studium des Pianoforte-Arrangements ein wenig eingeführt werden, könne er nichts dagegen einwenden. Es dürfte gleichwohl der Mühe wert sein, auf die komplexen Kombinationen der Themen das Augenmerk zu wenden, zu sehen, wie die Musik auf das Drama angewendet werde . . .“ Die Exegeten sind mit wenigen, desto rühmlicheren Ausnahmen bei dem kindischen Behagen der Auffindung dieses und jenes Motivs an dieser oder jener Stelle, und bei der Benennung einzelner Motive (die oft ganz überflüssig und obendrein unangebracht und irreführend ist) stehen geblieben. Vor Bäumen sahen sie den Wald nicht. Das, worauf es ankommt, das Verhältnis der thematischen Arbeit zum dichterischen Gehalte, des orchestralen Teiles zum vokalen, zu den Szenen, Szenenabschnitten,

die Gegenüberstellung der Szenen zu Akten und die Zusammenfassung des Ganzen als einheitliches musikalisches Drama — dazu konnte es bei diesen Versuchen noch nicht kommen. Wir werden also zweierlei in dieser Beziehung zu erfüllen haben: vorerst das Auftauchen, Entwickeln, die Verbindung, Trennung, Verschmelzung, das Wachsen, Abnehmen, das Sichbekämpfen, Sichumschlingen der Motive zu untersuchen (diese Bezeichnungen sind der Besprechung Wagners von der Leistung des Sängers Schnorr von Carolsfeld im „Tristan", VIII, 186, entnommen) und zweitens aus der Zusammenfassung dieser Untersuchung zur Einsicht über die formale Ausgestaltung des musikalischen Dramas Wagners vorzudringen. Wagner selbst hat sich in seinen theoretischen Abhandlungen nicht darüber ausgesprochen — hatte er doch vom Jahre 1852 an vorgezogen, das Kunstwerk auszubauen und während der Abfassung der Schriften, die wir jetzt besprechen, konnte er über die Ausgestaltung noch nichts Definitives sagen. Die Anwendung der Mittel zeigt in jedem Kunstwerke eine neue Seite.

In engstem Zusammenhange mit der Polyphonie, wie sie Wagner in seinem Orchester verwendet, behandelt er die Frage von Ensemble und Chor. „Bei der Gedrängtheit und Verstärkung der Motive, wie der Handlungen, können nur Teilnehmer an der Handlung gedacht werden, die aus ihrer notwendigen individuellen Kundgebung einen jederzeit entscheidenden Einfluß auf dieselben äußern, — also nur Persönlichkeiten, die wiederum zur musikalischen Kundgebung ihrer Individualität einer mehrstimmigen symphonischen Unterstützung, das ist Verdeutlichung ihrer Melodie, bedürfen, keineswegs aber — außer in nur selten erscheinenden, vollkommen gerechtfertigten und zum höchsten Verständnisse notwendigen Fällen — zur bloß harmonischen Rechtfertigung der Melodie einer anderen Person dienen können" (IV, 162). Wagner will also den eigentlichen Ensemblesatz von seiner Oper nunmehr ausschließen. Dies hielt er auch im „Ring" und „Tristan" im allgemeinen ein, konnte aber nicht umhin, in der großen Szene des zweiten Aktes Tristan und Isolde einen eigentlichen Zwiegesang zuzuteilen, wie auch in

der letzten Szene des „Siegfried“. Das Ensemble der Rheintöchter und der Nornen im „Ring“ ist als Symbol ihrer Zusammengehörigkeit aufgefaßt, gerade so wie der Racheschwur von Brünnhilde, Gunther und Hagen in der „Götterdämmerung“. Vom Chor wird in diesen beiden Werken en passant Gebrauch gemacht, die Matrosen stimmen im „Tristan“ nur vorübergehend ein, die Mannen in der „Götterdämmerung“ in gleicher Art, etwas weiter ausgeführt. In den nachfolgenden Werken: „Meistersinger“ und „Parsifal“ hat Wagner sowohl vom Ensemble als vom Chor wieder ausgiebigeren Gebrauch gemacht.

Wagner ist bei der theoretischen Zurückweisung der Ensemblesätze von dem Vorbild des Shakespeareschen Dramas beeinflußt. Er findet, daß Shakespeares Tragödie gerade deshalb unbedingt über der griechischen stehe, weil sie für die künstlerische Technik die Notwendigkeit des Chores vollkommen überwunden habe. „In der Blüte des lyrischen Ergusses, bei vollkommen bedingtem Anteile aller handelnden Personen und ihrer Umgebung an einem gemeinschaftlichen Gefühlsausdrucke, bietet sich einzig dem Tondichter die polyphonische Vokalmasse dar, der er die Wahrnehmbarmachung der Harmonie übertragen kann . . .“ (IV, 164). Diese Mission hat der Chor in der lyrischen Oper erfüllt. Wagner will in Wirklichkeit den Chor nur als handelnde Person so wie jedes andere Individuum im Drama zulassen. Hier wird nicht die harmonische Füllung des ganzen musikalischen Apparates dem Chore übertragen, sondern er nimmt Anteil an der selbständigen polyphonen Ausführung des Kunstwerkes. Am konsequentesten scheint dieses Prinzip in der sogenannten „Prügelszene“ der „Meistersinger“ durchgeführt, wo die verschiedenen Gruppen als Individualitäten einander gegenübertreten und ein Ab und Auf der melodischen Bewegung in den einzelnen Stimmgruppierungen schon beim Lesen der Partitur ersichtlich ist. Nichtsdestoweniger hat Wagner auch von der nur harmonischen Führung des Chores in seinen zwei letzten Werken, „Meistersinger“ und „Parsifal“, Gebrauch gemacht.

Wagner hat sich gegen die massenhafte Verwendung des Chores,

gegen den Maſſenchor oder — wie er ſagt — den „maſſenhaften Chor unſerer modernen Oper“ (III, 270) deshalb ausgeſprochen, weil er in ihm nichts anderes ſieht, als die „zum Gehen und Singen gebrachte Dekorationsmaſchinerie des Theaters, den ſtummen Prunk der Kuliſſen in bewegungsvollen Lärm umgeſetzt“. Gegen dieſe Verwendung erhebt er im beſonderen Einſprache, wie im allgemeinen gegen diejenige Opernart ſeiner Zeit, in welcher der Chor mit Vorliebe in dieſer Weiſe angebracht iſt: die hiſtoriſche Oper. An ihre Stelle ſetzte er die den Mythen- und Sagenſtoffen entnommene Oper, als die einzig berechtigte.

Gegen denjenigen, welcher der damalige Hauptrepräſentant der von ihm angegriffenen Oper war, richtete ſich ſein Hauptangriff. In „Oper und Drama“ iſt der Zurückweiſung der Meyerbeeriſchen Oper ein breiter Raum gewidmet. Dort geſchieht es rein ſachlich, und es zeigt von dem Edelmute Wagners, daß er Meyerbeer trotz aller Vorwürfe und Anklagen das Lob ſpendete: „Trotz der Hohlheit, Seichtigkeit und künſtleriſchen Nichtigkeit der Meyerbeerſchen Muſik und der ausgeſprochenſten Unfähigkeiten des berühmten Komponiſten, aus eigenem muſikaliſchen Vermögen das geringſte künſtleriſche Lebenszeichen von ſich zu geben, hat er nichtsdeſtoweniger an einigen Stellen ſeiner Opernmuſik ſich zu der Höhe des allerunbeſtreitbarſten, größten künſtleriſchen Vermögens erhoben... Da wo der Dichter dem Muſiker den begeiſternden Hauch zugeführt, vermochte dieſer den reichſten, edelſten und ſeelenergreifendſten Ausdruck zu finden ... ſo kann einer Melodie wie der in Ges-dur in der Liebesſzene der „Hugenotten“, wie ſie als duftigſte Blüte einer, alle Faſern des menſchlichen Herzens mit wonnigem Schmerze ergreifenden Situation entſproſſen iſt, nur ſehr weniges, und gewiß nur das Vollendetſte aus Werken der Muſik an die Seite geſetzt werden“ (III, 306).

Auf Meyerbeer münzte Wagner das Wort, in der Oper herrſche heute der Effekt, das heißt Wirkung ohne Urſache. Die Angriffe Wagners richten ſich auf das buntſcheckige Allerlei in der melodiſchen Behandlung, auf die Verwertung der Abfälle, auf die Fetzen

von Melodiebrocken, auf die Knechtung des Librettiſten, auf die Übertragung der extremſten Inſtrumentalmuſik in die Oper, auf die ſzeniſche Mechanik, das iſt die rein äußerliche Anbringung ſzeniſcher Wirkungen ohne innere Berechtigung. Dieſe ſachlichen Angriffe ſpitzen ſich zu perſönlichen in einer Schrift zu, welche Wagner im September 1850, bald nach der erſten Aufführung des „Lohengrin“ in Weimar, veröffentlichte. Dieſer Aufſatz „das Judentum in der Muſik“ erſchien vorerſt pſeudonym mit der Unterſchrift „Karl Freigedank“ in der „Neuen Zeitſchrift für Muſik“, welche von Robert Schumann 1834 gegründet worden war und zur Zeit der Veröffentlichung des Wagneriſchen Aufſatzes von Franz Brendel redigiert wurde. Der begeiſterte Anhänger Wagners, Wilhelm Tappert, brachte das Datum des Erſcheinens dieſer Abhandlung in Zuſammenhang mit der damals als Triumph der Kunſt angeſehenen Erſtaufführung von Meyerbeers „Prophet“, dem gegenüber Wagners Werk in den Hintergrund gedrängt wurde. Dies mußte in der Tat Wagner bitter kränken; indeſſen, hätte er in dem „Prophet“ ein wahres Kunſtwerk geſehen, ſo würde er auch dieſe Kränkung willig hingenommen haben. Auffallend iſt es, daß der Name Meyerbeers in dieſer Schrift Wagners nicht genannt wird, obzwar ein längerer Abſchnitt ſich nur mit ihm beſchäftigt und die Spitze ſich gegen den damaligen Rivalen richtet. Wagner vermeinte, daß der große Erfolg der Meyerbeeriſchen Oper tiefer liegende Gründe habe in dem Verderb des Kunſtgeſchmackes, in der Vorherrſchaft einer kritiſchen Geſellſchaft, welche das Weſen der Kunſt durch Vorurteile verkenne und dem Deutſchtum ſchade. Dies anzunehmen iſt man umſomehr berechtigt, als er in den „Aufklärungen über das Judentum in der Muſik“, welche er 1869 in einem öffentlichen Schreiben an Frau Marie Muchanoff geborene Gräfin Reßelrode zu der Zeit gab, da er ſeine Abhandlung über das Judentum unter vollem Namen in zweiter Auflage erſcheinen ließ, von Feindſeligkeiten einer zuſammengefügten Partei ſpricht, von einem Verfolgungskrieg, einer organiſierten Oppoſition und Agitation, einer ſyſtematiſchen Verleumdung und Verfolgung. Er

hebt da selbst hervor, daß er zu den neuerlichen Ausführungen über das anscheinend so abstruse Thema sich nicht ohne Beklemmung anließe: „Jedoch rührt dies nicht von der Furcht vor meinen Feinden her („denn da hier mir nicht das mindeste zu hoffen bleibt, habe ich auch nichts zu fürchten!"), sondern vielmehr von der besorglichen Rücksicht auf hingebende, wahrhaft sympathische Freunde, welche das Schicksal mir aus der Stammverwandtschaft desselben national-religiösen Elementes der neueren europäischen Gesellschaft zuführte, dessen unversöhnlichen Haß ich mir durch die Besprechung seiner so schwer vertilgbaren, unserer Kultur nachteiligen Eigentümlichkeiten zugezogen habe." Er hofft, gerade unter den niedereren Kreisen der Judenschaft ein größeres Verständnis zu finden, geradeso „wie nämlich von humanen Freunden der Kirchen eine heilsame Reform derselben durch Berufung des unterdrückten niederen Klerus möglich gedacht worden ist." Er faßt da die großen Begabungen des Herzens wie des Geistes ins Auge, die aus dem Kreise der jüdischen Sozietät „mir selbst zur wahren Erquickung entgegengekommen sind." Er will die Schäden aufdecken, damit eine Assimilation dieses Elementes in der Weise stattfinde, daß es „der höheren Ausbildung der edleren menschlichen Anlagen zureife". Und dies könne seiner Meinung nach nur durch die volle Aufdeckung geschehen.

Von all seinen Gegnern, die Wagner in den „Aufklärungen über das Judentum in der Musik" namentlich aufführt oder die er meint, ist aber nicht ein einziger ein Jude: Hans Bischoff, Moritz Hauptmann, Otto Jahn, Gustav Freytag, Eduard Hanslick. Die Hindeutungen Wagners sind unberechtigt. In der Tat hatte ein großer Teil der „Presse" eine feindliche Stellung gegen Wagner eingenommen, die nicht so sehr aus äußeren Gründen der Abwehr erfolgte, als vielmehr aus dem natürlichen Grunde, weil Wagners Kunstwerk gerade ob der individuellen neuen Ausgestaltung längerer Zeit bedurfte, um sich einleben zu können.

Wagner bezeichnet die große Opposition glattweg als „Judenschaft in der Musik". Man könnte sagen, er erweise derselben zu

viel Ehre, er schreibe ihr zu viel Macht, Besitz und Einfluß zu. Er jage da nach einem Fantom, welches der Gegenstand vieler Treibjagden gewesen ist. Etwas mehr Maß hätte man auch von dem erregten Künstler erwarten dürfen. Doch für ihn gibt es eine Entschuldigung, vielmehr kann man sein Vorgehen verstehen, wenn auch nicht rechtfertigen; sagt er doch von sich selbst, er bewege sich in Extremen. Wenn Wagner sogar diese „Judenschaft in der Musik" dafür verantwortlich macht, daß Schumanns Schöpferkraft in der zweiten und dritten Periode seiner Kunsttätigkeit nachlasse, daß seine Frische verschwinde, weil er von dieser Kunstauffassung beeinflußt sei, so ist damit das Äußerste der Ungereimtheit dieser Behauptung aufgedeckt. Was Wagner sonst über Mendelssohn vorbringt, ist, wenngleich er über einzelne Werke desselben nicht genug des Lobes aussprechen kann, eine willkürliche Übertragung seiner generellen Aufstellungen auf die Gesamttätigkeit dieses Künstlers.

Es ist hier über dieses Thema keine Polemik zu führen, weil wir sonst von unseren Hauptaufgaben abgeführt würden und es in keinem inneren, sachlichen Verhältnis steht zu dem, was über die Kunst Richard Wagners vorzubringen ist. Wagners Velleitäten auf dem Gebiete der Regeneration, die in den Kreisen seiner Anhänger und darüber hinaus mancherlei Verwirrung anrichteten, haben wir hier nicht weiter zurückzuweisen. Es ist dies schon von verschiedenen Seiten aus geschehen, von Stimmen, die zu dieser Mission mehr berufen erscheinen. Es möge nur gestattet sein, zu bemerken, daß er in der Behandlung dieses Themas zu Gemeinplätzen herabsteigt, wie dies seiner sonstigen Haltung in Erörterung künstlerischer, sozialer, ethischer Fragen nicht ganz würdig erscheint. Ermahnt ihn doch sein bester Freund, Franz Liszt, bei anderer Gelegenheit, sich nicht politischer Gemeinplätze und sozialer Tiraden zu bedienen! Gemeinplätze, auf denen seit alters her mancher Widder seine Sprünge übte und in die Angriffsstellung überging; Gemeinplätze, auf die manche Schafherde zur Weide getrieben wurde. Die weiteren Schlußfolgerungen zu ziehen, möge anderen überlassen bleiben. Bei diesen Fragen darf nicht die Empfindlichkeit eine

Rolle spielen, die leider in unserer Zeit so krankhaft erregt ist; sondern offenes, mannhaftes Gegenübertreten, ruhige Erörterung und besonnene Erwägung aller Streitpunkte. Vertrauen wir ruhig dem Urteile der Geschichte. Nur darf diese nicht auf falsche „Grundlagen" gestellt werden, die, von falschen Prämissen ausgehend, zu monströsen Schlußfolgerungen führen.

Wenn man die Resultante aus den Betrachtungen über Wagners schriftstellerische Tätigkeit in den Jahren 1849—52 zieht, so ergibt sich, daß diese Entladung seiner Spekulationen und Untersuchungen ihn in dem Verfolg und der konsequenten Ausführung der mit dem „Fliegenden Holländer" betretenen Richtung bestärkt hat. Die Extreme und Extravaganzen seiner Aufstellungen wurden von ihm nicht prinzipiell befolgt; sondern in der praktischen Betätigung seiner Kunst richtete er sich in jedem neuen Werke so ein, wie es den Erfordernissen der Ausführung am entsprechendsten schien. In dem Irrgarten seiner theoretischen Expektorationen schlug er Gänge ein, die ihn auf den in gerader Linie fortführenden Hauptweg seiner Kunstpraxis immer wieder zurückbrachten. Er war zu sehr Praktiker, um die richtige Fährte zu verlieren. Die Kunstwerke sind denn auch für den Beurteiler der theoretischen Schriften Wagners das Korrektiv, um die Widersprüche und auch die einzelnen Unsinnigkeiten seiner Axiome zu beheben und aufzuklären. Seine theoretischen Abhandlungen für sich sind ein Irrgarten, in welchem sich nur derjenige zurecht finden kann, welcher Wagners Kunstwerke kennt, genau kennt. Man findet in diesem neben Gestrüpp und Wildnis manchen säuberlich eingerichteten Platz, neben arg zugerichteten vernachlässigten Stegen manch schön gepflegten Weg. Es gibt da knorrige Gewächse neben blütenreichen Pflanzen. Man weilt dann gern in solcher Gegend; aus anderen wird man ob der Öde und Widerwärtigkeit vertrieben. Das beste ist, daß hoch über diesen Ergüssen einer manchmal krankhaft erregten Phantasie des Schriftstellers das künstlerische Schaffen steht. In ihm werden wir den echten Wagner voll und ganz wiedererkennen.

XIV.

Die vier großen Kunſtwerke, welche der Abfaſſung der kunſttheoretiſchen Hauptſchriften folgen, können in verſchiedener zeitlicher Folge geordnet und beſprochen werden, je nachdem man die Zeit des erſten Entwurfes, der Ausführung, der Vollendung oder der erſten Aufführung als beſtimmend gelten läßt. Vom erſten Geſichtspunkte aus wäre die Folge: „Die Meiſterſinger“ (erſter Entwurf 1845), „Der Ring des Nibelungen“ (erſter Entwurf 1848), „Triſtan und Iſolde“ (Entwurf 1854), „Parſifal“ (erſter Entwurf 1857, ausführlicher Entwurf 1865). Nach dem Zeitpunkte der Vollendung, mit dem ſich der Termin der erſten Aufführung deckt, wäre die Folge: „Triſtan und Iſolde“ (1859, aufgeführt 1865), „Meiſterſinger“ (1867, aufgeführt 1868), „Ring des Nibelungen“ (1874, aufgeführt 1876), „Parſifal“ (vollendet und aufgeführt 1882). Dieſe letztere Ordnung hätte den Vorteil, daß mit demjenigen Werke nunmehr begonnen würde, an welches Wagner „die ſtrengſten, aus ſeinen theoretiſchen Behauptungen fließenden Anforderungen“ zu ſtellen erlaubt, mit „Triſtan und Iſolde“; „nicht weil ich es nach meinem Syſtem geformt hatte, denn alle Theorie war vollſtändig von mir vergeſſen, ſondern weil ich hier endlich mit der vollſten Freiheit und mit der gänzlichſten Rückſichtsloſigkeit gegen jedes theoretiſche Bedenken in einer Weiſe mich bewegte, daß ich während der Ausführung ſelbſt inne ward, wie ich mein Syſtem überflügelte“. Ein anderer Grund, um „Triſtan“ vor dem „Ring“ zu beſprechen, läge darin, daß der „Ring des Nibelungen“, ſo muſikaliſch einheitlich und motiviſch eng verbunden er auch in allen Teilen ſein möge, nicht unbedeutende ſtiliſtiſche Unterſchiede

zeigt, die durch die lange Spanne Zeit bedingt sind, welche die musikalische Arbeit des zweiten Aktes „Siegfried“ von der des dritten Aktes und der „Götterdämmerung“ trennt. In diese Zwischenzeit fällt die Komposition von „Tristan“ und „Meistersinger“. Allein es erscheint doch geboten, nicht nur mit der Besprechung des bis 1857 fertigen Teiles des „Ringes“ zu beginnen, sondern das Werk, da es ein untrennbares Ganzes ausmacht, gleich als Ganzes zu behandeln und somit eine für die Reihenfolge der Besprechung komplizierte Ordnung zu beobachten.

In die Wagschale zugunsten dieser Anordnung fällt zudem, daß dieses zyklische Werk seinen Ausgang genommen hat von einer großen Heldenoper (wie sie von Wagner genannt wurde) mit dem Titel: „Siegfrieds Tod“, welche, im Jahre 1848 gedichtet, die erste Ausführung der „Götterdämmerung“ ist. Es ist eine Operndichtung, welche sich in der äußeren Anlage von dem „Lohengrin“ noch nicht allzuweit entfernte, auch mit Ensemble und Chorfinale im zweiten und dritten Akt ausgestattet ist. Mit der Erkenntnis, daß in dieser Oper „eine Fülle großer Beziehungen nur angedeutet sei, nur in epischer Form eingefügt sei“ (IV, 342), war für Wagner die Notwendigkeit gegeben, diese Beziehungen nicht nur in einem Drama, sondern in einer Folge von Dramen darzustellen, und so entstand in umgekehrter Folge die Trilogie mit dem Vorspiel: im Anschluß an „Siegfrieds Tod“, nach der Beendigung von „Oper und Drama“ im Sommer 1851 „Jung Siegfried“, überarbeitet im November 1852; hierauf „Die Walküre“, die Dichtung fertig nach vier Wochen am ersten Juli 1852 und endlich der „Raub des Rheingoldes“ — so lautete der ursprüngliche Titel — im gleichen Jahre. Damit war aus einer Oper, deren Aufführung an einem gewöhnlichen Theater nach damaligen Verhältnissen noch möglich gewesen wäre — wenngleich Wagner von vornherein sie für eine außergewöhnliche Aufführung bestimmte und sie nur „als innerliche Genugtuung zur Zeit des Ekels vor öffentlichen Angelegenheiten“ geschrieben hatte — eine Trilogie mit Vorspiel geworden: „Der Reif des Nibelungen“.

Mit der dichterischen Fertigstellung des „Raub des Rheingoldes“ entstand 1852 die Festspielidee. Zwei Jahre vorher hatte Wagner in einem Briefe an Uhlig (20. September 1850) die Bemerkung hingeworfen, er möchte zur Aufführung des „Siegfried“ (das ist „Siegfrieds Tod“) ein Kapital von 10000 Talern auftreiben, eine Bretterbude in Zürich errichten, Chor und Orchester aus der Umgebung kommen lassen, auserlesene Sänger versammeln, das Werk bei freiem Eintritt aufführen und hierauf das Theater niederreißen lassen. Am 10. Oktober 1859 entwirft er einen Plan für ein „halbweg anständiges Theatergebäude“ in Zürich zum Zweck der ersten Aufführung seiner neuen Werke „als Muster an der Auffassung“ (M. W. 184). In dem Vorworte zur Herausgabe der Dichtung des Bühnenfestspieles „Der Ring des Nibelungen“, datiert „Wien 1862“, will Wagner „ein provisorisches Theater, so einfach wie möglich, vielleicht bloß aus Holz und nur auf künstlerische Zweckmäßigkeit des Inneren berechnet“, aufrichten. „Einen Plan hiezu mit amphitheatralischer Einrichtung für das Publikum und dem großen Vorteile der Unsichtbarmachung des Orchesters hatte ich mit einem erfahrenen, geistvollen Architekten (es war Gottfried Semper) in Besprechung gezogen“ (VI, 273).

Die Dichtung war bereits 1852 für seine Freunde in dreißig Exemplaren gedruckt worden. Die veröffentlichten und einige nicht veröffentlichte Fassungen zeigen im einzelnen beträchtliche Abweichungen voneinander, welche sich nicht etwa nur auf die Änderung äußerlicher Wendungen beschränken, sondern auch tief in das Innerste des Werkes eingreifen und sogar die Grundidee und besonders den Schluß des Werkes nicht unwesentlich alterieren. Es ergibt sich daraus eine nicht unbeträchtliche Menge von inneren Widersprüchen, welche nur behoben werden durch die Kraft des Ausdrucks, durch die Anschaulichkeit der Mitteilung im einzelnen, durch die Macht, wie sich das Werk dem Gefühlsverständnisse künstlerisch mitteilt und dadurch einer kritischen Bemängelung begegnet. Diese Verschiebungen in Erfassung und Ausführung des Riesenwerkes, die nicht zum geringen Teile aus

dem Ab und Auf der Stimmungen und Willensrichtungen des Künstlers hervorgegangen sind, tragen nicht wenig dazu bei, daß das Werk in den verschiedenen Stadien seiner Ausführung mit den Plänen, Skizzen, Entwürfen und Ausarbeitungen anderer Werke in einem gewissen Zusammenhange steht, so daß Wagner den „Tristan" als „einen Ergänzungsakt des großen, ein ganzes Weltverhältnis umfassenden Nibelungenmythus" bezeichnet (VI, 268), wobei eine Analogie des Verhältnisses zwischen Siegfried und Brünnhilde mit dem von Tristan und Isolde besteht. Der heilige Gral erscheint Wagner als Idealisierung des Nibelungenhortes, als Aufgehen des idealen Inhaltes des Hortes in den heiligen Gral. Parzival sollte ursprünglich im dritten Akte „Tristan" auftreten, „der durch Mitleid wissend gewordene reine Tor sollte sich dem aus Liebe Sterbenden gesellen". Die „Meistersinger" sind das heitere Gegenstück zu diesen Dramen, zu „Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg" im besonderen.

Der „Ring" zeigt in seinen verschiedenen Fassungen und auch in der Schlußfassung selbst nicht unbeträchtliche Sprünge und Risse, die vorerst durch die bindende Kraft und hinreißende Macht der Musik gerettet sind, sodann durch die Art, wie Wagner scheinbar fern voneinander liegende Bestandteile der germanischen Mythenwelt miteinander zu verbinden vermochte. Während alle neueren Bearbeiter dieses Stoffkreises an einzelnen Teilen haften blieben und fast durchgehends die mehr historisierenden Behandlungen des Nibelungenstoffes aus dem 12. und 13. Jahrhundert zur Grundlage ihrer dichterischen Werke, Dramen und Epen, machten, griff Wagner tiefer und wollte den germanischen Mythus bis auf seine Wurzeln aufdecken. Darin ist er der echte Romantiker, wie vor ihm De la Motte Fouqué an den „gehörnten Siegfried in der Schmiede" (1805) — an die Heldenspiele aus der Helgisage „Helge der Hjörwardsohn", „Helge der Hundingtöter" 1818, an „Sigurd der Schlangentödter" (Vorspiel und sechs Abenteuer) 1808, „Sigurds Rache" und „Aslanga" mit alliterierender Sprachbehandlung herangegangen ist. Wagner setzt die Be-

ſtandteile nicht äußerlich nebeneinander, er ſchweißt ſie nicht aneinander, ſondern, wie Siegfried die Splitter Nothungs zerfeilt und aus den Spänen eine Maſſe gewinnt, die er im Feuer neu formt, ſo vermochte Wagner aus den da und dort geholten Teilen ein völlig Neues zuwege zu bringen. Ob Wagner in dem Zyklus die Arbeit im Sinne der alten Sänger zum Gelingen brachte, ob ſeine neue Dichtung den alten Sagen gleichwertig iſt und als „edelſte Blüte derſelben“ angeſehen werden darf — darüber kann man heute noch kein Endurteil fällen; denn die Wiſſenſchaft der Sagenforſchung iſt noch nicht zu jenen Reſultaten vorgedrungen, welche zu dieſem Urteile weder in bejahendem noch in verneinendem Sinne berechtigen könnten. Unleugbar iſt es, daß der „Ring“ eine Wiedergeburt der altgermaniſchen Götter- und Heldenſage aus der freien Liebesverbindung von Ton- und Dichtkunſt iſt und daß die germaniſch-nordiſche Vorwelt in der Auffaſſung und Anſchauung Wagners ein Teil unſeres Bildungsbeſitzes geworden iſt.

Seine Bearbeitung ſteht ſchon ob der muſikaliſch-poetiſchen Verbindung im Muſikdrama über der epiſchen Behandlung von Wilhelm Jordans „Nibelung“, welche von dem Dichter als wanderndem Rhapſoden ſeit 1865 wirkungsvoll vorgetragen, ebenfalls den ganzen Komplex der Sagen zuſammenrafft und noch eine Reihe eigener Zutaten hinzufügt. Neben mancherlei Mängeln, die ihr anhaften, entbehrt ſie der muſikaliſchen Umhüllung oder vielmehr der Hebung aus dem Geiſte der deutſchen Muſik, wie dies auch bei anderen dramatiſchen Bearbeitungen der Sage der Fall iſt, ſo bei Geibel, Hebbel u. a. Ibſens „Nordiſche Heerfahrt“ ſucht in poetiſcher Umgeſtaltung die Siegfriedſage menſchlich nahe zu bringen. Sie vermag das, obzwar Ibſen ſich von dem Mythiſchen ebenſo entfernt, wie Wagner ſich demſelben nahezubringen und gerade aus dem Mythos das Rein-Menſchliche herauszuſchöpfen ſucht, wozu ihm die Muſik die kräftigſte Handhabe bietet.

Wie ſehr gerade die Muſik für die Ausgeſtaltung des Zyklus bedingend war, erſieht man ſchon aus „Siegfrieds Tod“. In

allen Adern fließt musikalisches Blut, welches das Leben, die Handlung zu tondichterischem Erklingen bringt und so ist es begreiflich, wenn Wagner im Dezember 1856 schreibt: „Erst beim Komponieren geht mir das eigentliche Wesen meiner Dichtung auf: überall entdecken sich mir Geheimnisse, die mir selbst bis dahin noch verborgen blieben. So wird auch alles viel heftiger und drängender". Wagner erschaut in Siegfried „den Menschen in der natürlichsten, heitersten Fülle seiner sinnlich belebten Kundgebung... In der Bewegung, die sich aus dem innersten Quell seiner Lebensluft bestimmt, lebt die Liebe leibhaftig, schwellt jede Ader und regt jede Muskel des heiteren Menschen zu entzückender Betätigung ihres Wesens auf. Elsa, die Vertreterin der Unwillkür hatte mich diesen Mann finden gelehrt. Er ist der Mensch in der Fülle höchster, unmittelbarster Kraft und zweifellosester Liebenswürdigkeit". In Siegfried verkörpert sich die Freiheit, die, wie Wagner in einem Briefe an Röckel ausführt (R. 24), nicht in Willkür besteht, sondern in der Betätigung der Wahrhaftigkeit. Doch auch Siegfried verfällt dem Truge. Immer bleibt er furchtlos, auch vor dem Tode. „Wozu mein Mut mich mahnt, das ist mir Urgesetz — und was mein Sinn mir ersieht, das ist mir so bestimmt", sagt Siegfried zu den Wasserfrauen, die ihn vor dem Fluche des Ringes warnen.

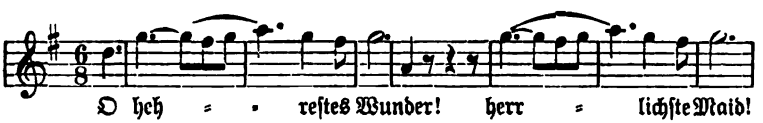
Dieser Fluch des Goldes ist denn auch, wie der Dichter und Literarhistoriker Wilhelm Hertz sagt, „zum Grundgedanken der alten Dichtung gemacht worden". Es soll dies in einer Zeit geschehen sein, als andere Erzählungen mit dem Sagenstoffe der Nibelungen in Zusammenhang gebracht wurden, als mythische und historische Begebenheiten immer mehr ineinander verwuchsen. Aus den Grundzügen des alten Mythus, wie der Sonnengott einen Drachen erlegt, wie er einen Goldhort gewinnt, eine Jungfrau befreit, sie in anderer Gestalt für einen anderen freit, wie er den feindlichen Mächten erliegt und wie der Goldhort in seine Heimat zurückkehrt, hat Wagner die Tragödie des Goldes in den Vordergrund gerückt. Darum nannte er auch den Zyklus den „Ring

(den Reif) des Nibelungen". „In dem der Natur entwendeten und gemißbrauchten Golde, dem Nibelungenring, verdichtet ſich die unheilſtiftende Macht, das eigentliche Gift der Liebe; nicht eher iſt der auf ihm haftende Fluch gelöſt, als bis es der Natur wiedergegeben, das Gold in den Rhein verſenkt iſt" (R. 36). Im Leben der alten Germanen dürfte das Gold eine große Rolle geſpielt haben. Des fluchbeladenen Hortes halber morden Söhne den Vater, ſtiftet der Bruder den Brudermord, vollzieht der Treue den Treubruch, begeht die reinſte Seele den ſchändlichſten Betrug, tötet der Freund den Freund in ſchnödem Undank, mordet der tückiſche Wirt ſeine Gäſte. Vom Gelde leiteten die Germanen den Urſprung des Böſen her.

Der Tondichter ſetzt als gleichwertige Triebkraft des Dramas die Macht der Liebe und ferner das Moment hinzu, daß nur derjenige, welcher der Liebe entſagt, das Gold zum Reif zu zwingen vermag. Immer weitere Kreiſe zieht der Dichter. Dem Golde als Symbol der Herrſchaft wird die Macht im allgemeinen unterſchoben. Derjenige, der ſich im Beſitze der Macht durch Trug und Raub zu erhalten vermeint, ſich aber dabei in ſeinen eigenen Fallen verſtrickt, Wotan, der germaniſche Gott, wird in den Vordergrund gerückt. Die Rolle Wotans wird im Laufe der Arbeit verſchoben. Noch in „Siegfrieds Tod" war er, ohne Perſon der Handlung zu ſein, nur als Gott angerufen. Als nach Siegfrieds Tod und durch Brünnhildens Tat das Gold den Rheintöchtern zurückerſtattet und die Schuld getilgt iſt, werden die Götter wieder in ihre Macht eingeſetzt. „Nur einer herrſche: Allvater, herrlicher du! Freu' dich des freieſten Helden!" Man ſieht Brünnhilde, wieder Walküre geworden, auf leuchtendem Roſſe, Siegfried an der Hand durch die Lüfte geleitend, den Göttern als Bürgen ewiger Macht zuführen. Aus „Siegfrieds Tod" wurde die „Götterdämmerung", das Ende, der Untergang der Götter, wo Wotan ebenſowenig eine Rolle ſpielt, wie in „Siegfrieds Tod". Statt der Worte: „Ein düſterer Tag dämmert den Göttern; in Schmach doch endet Dein edles Geſchlecht, läßt Du den

Reif nicht los!“ ſagt Erda im „Rheingold“ zu Wotan in neuer Faſſung: „Alles was iſt, endet. Ein düſtrer Tag dämmert den Göttern: Dir rat' ich, meide den Ring!“ Derjenige, an dem ſich das Fatum erfüllt, wird nunmehr in fiktiver Weiſe in den Vordergrund geſchoben. Für die naiv empfindenden Zuſchauer, für diejenigen, welche nach Wagner nur mit dem Gefühlsverſtändniſſe das Kunſtwerk erfaſſen, bleibt Siegfried im Vordergrunde. Wotan, der räſonnierende Gott, iſt nur für das Räſonnement verſtändlich; nie wird dieſe Geſtalt eine ſolche Volkstümlichkeit erringen, wie Siegfried der Held, der, wie das Märchen uns erzählt, das Fürchten nicht kennt und es nicht lernen kann; neben ihm Brünnhilde, „denn der Mann allein iſt nicht der vollkommene Menſch: er iſt nur die Hälfte“ (wie auch Feuerbach erklärt, daß ſich im Gegenſatze von Mann und Weib das moraliſche Grundverhältnis darſtelle — im Geſchlechtsgegenſatz zeige ſich der Glückſeligkeitstrieb). „Erſt mit Brünnhilde wird Siegfried zum Erlöſer; nicht einer kann alles; es bedarf vieler, und das leidende, ſich opfernde Weib wird endlich die wahre, wiſſende Erlöſerin: denn die Liebe iſt eigentlich ‚das ewig Weibliche‘ ſelbſt“, ſagt Wagner in dem zitierten Briefe an Röckel (R. 37).

Der Untergang aller „Götter“ läßt uns mehr oder weniger gleichgültig gegenüber dem Todesfalle Siegfrieds und Brünnhildens. Wagner hat ganz richtig empfunden, wenn er dem Heimfalle Siegfrieds die erhabene Trauermuſik widmet, während bei dem Untergange Walhalls über aller Erhabenheit der dieſen Untergang begleitenden Muſik ein anderes Motiv zu alleiniger Geltung gelangt: es iſt jenes Motiv, welches zum erſtenmal in der „Walküre“ erklingt, als Brünnhilde Sieglinden die Ankunft Siegfrieds verkündet und Sieglinde die Liebesmacht preiſt, der ſie auch die Teilnahme Brünnhildens verdankt.



Dieſes Wunder der Liebesmacht ſchließt mit ſeinen Klängen die Trilogie ab. So hat der Tondichter das letzte Wort der Beſiegelung und Verkündigung dieſer ewigen Lehre eingeräumt. In dieſem Sinne verſtehe ich die Worte Wagners in ſeinem epilogiſchen Bericht über die Ausführung des „Ringes“, daß er ſtets wieder auf die Kategorie der Oper als ſeinem Ausgangspunkte, dem eigentlichen Mutterſchoße ſeiner konzeptiven Kraft zurückgewieſen wurde, und „wie es ſcheint, ſollen mir von ihr auch einzig die gebärenden Kräfte für mein Kunſtwerk ſowohl, als für ſeine einſtige theatraliſche Darſtellung zugeführt werden.“ Da Wagners Werk kein Literaturdrama iſt, ſo kann es nicht vom rein literariſchen Standpunkt aus beurteilt werden, und nur derjenige, der die Muſik neben den Worten gegenwärtig hat, kann den richtigen Maßſtab für die Beurteilung gewinnen. Dies ergibt ſich eben auch aus dem Schluß des Zyklus.

Wagner hat in den drei Geſtaltungen von „Siegfrieds Tod“ 1848, 53 und 63 (es dürften noch mehr Zwiſchenglieder ſein, die jedoch nicht veröffentlicht wurden) drei verſchiedene Faſſungen dieſes Schluſſes. Die von „Siegfrieds Tod“ haben wir kennen gelernt. In der zweiten weiſt Brünnhilde ihres Wiſſens heiligſten Hort der Welt zu in den Worten: „Nicht Gut, nicht Gold, noch göttliche Pracht; nicht Haus, nicht Hof, noch herriſcher Prunk, nicht trüber Verträge trügender Bund, nicht heuchelnder Sitte hartes Geſetz: ſelig in Luſt und Leid läßt — die Liebe nur ſein.“ An Stelle dieſer „tendenziöſen Schlußphraſe“, wie ſie Wagner bezeichnet, ſollte in der dritten Faſſung die Auflöſung eintreten; Brünnhilde ſieht die Welt enden, da ihr „trauernder Liebe tiefſtes Leiden die Augen aufgeſchloſſen“. Es iſt die Auflöſung, die Verneinung, welche Wagner auf Grund „einer großen Umwälzung ſeiner Vernunftvorſtellung“ als notwendiges Ende der Tragödie erachtete. Dieſe war bei ihm — wie er ſagt — durch Schopenhauer bewirkt. Indeſſen auch dieſe Faſſung ließ er fort und in der Partitur gilt der letzte Gruß Brünnhildens dem Freunde Siegfried. Was ſonſt noch vorgeht, wird ſzeniſch vorgeführt: der

Götter Untergang in dem vom Feuer vernichteten Walhall, die Rückgabe des Reifes an die Rheintöchter. Über alldem kommt in der Musik die Macht der Liebe als tondichterisches Schlußwort zur Geltung. Trotz der Zwischenphasen, die Wagner durch sprunghafte Einkehr bei Feuerbach und dann bei Schopenhauer machte, ringt sich, wie man wohl der Musik entnehmen kann, über allem Elend, das die Götter, vor allem Wotan, gebracht haben, die beseligende Empfindung hingebender Liebe hervor. Ihr musikalisches Symbol erklingt noch, als der Vorhang schon gefallen ist. Bei Siegfried und Brünnhilde tritt die Lust an voller Hingebung auch bei ihrem Ende hervor; sie können nichts anderes sehen, als die gereinigte Vereinigung in Liebeslust. „Der Wecker kam, er küßt dich wach, und aber der Braut bricht er die Bande: — da lacht ihm Brünnhildes Lust .... Brünnhild' bietet mir — Gruß!" Diesen Worten Siegfrieds gegenüber stehen die Brünnhildens: „Fühl' meine Brust auch, wie sie entbrennt; helles Feuer faßt mir das Herz, ihn zu umschlingen, umschlossen von ihm, in mächtigster Minne vermählt ihm zu sein! .... Selig gilt dir mein Gruß!" Ich stehe mit dieser Auffassung wohl in Widerspruch mit Wagners eigener Erklärung und bin mir desselben bewußt. Ich wage auch nicht zu behaupten, daß sich Wagner hier in einer jener Täuschungen befindet, wie er sie ausdrücklich bei der Erklärung eigener Werke als möglich zuläßt, zugesteht; allein es ist unleugbar und schon von mancher Seite hervorgehoben worden, daß der „Ring" ursprünglich auf einer anderen Basis gestanden, als die, welche Wagner ihr in der Folge unterschoben hat, da er aus einem Siegfrieddrama eine Wotantragödie machte oder — wenn man will — ein Doppeldrama schuf. Nach meinem Erachten ist die ursprüngliche Grundlage trotz der Einschiebung von Vernunftvorstellungen, die durch Schopenhauer gewonnen wurden, nicht völlig verrückt worden. Die tiefe Tragik des Dramas liegt in den durch Gold und Macht hervorgerufenen Trugspielen, deren schmählichstes dasjenige bei der Werbung Siegfrieds unter der Tarnkappe ist. Dies ist eine geradezu widerliche Szene. Wenn wir die äußere Begrün-

dung außer acht laſſen, iſt ſie von tragiſcher Wirkung, ſonſt nur abſtoßend.

Tiefſte, reinſte Tragik liegt in Wotans Abſchied von Brünnhilde in der „Walküre“. Mit Rückſicht auf dieſe verſteht man auch die Worte Wagners, daß die „Walküre“ das tragiſcheſte Werk ſei, das er je konzipierte (13. September 1855) — damals war der „Triſtan“ noch nicht gedichtet. Dieſe Worte Wagners ſind in dem Sinne aufzufaſſen, wie ſo vieles andere bei Wagner, da er in Superlativen ſpricht.

Ein ſolches Übermaß der Bedeutung für den Zyklus ſchreibt Wagner der großen Szene Wotans im zweiten Akte der Walküre zu, wo er Brünnhilde in langer, langer Rede die Geſchichte ſeines Leides und die Verſtrickung ſeines Schickſals erzählt. Wagner erklärt ſie als die wichtigſte Szene für den Gang des großen vierteiligen Dramas (3. Oktober 1855). Wotan erzählt uns da von ſeinem Trachten nach Macht, von ſeiner tragiſchen Schuld, von der Sorge, die ihn heimſucht, wie er durch die eigenen Verträge ſeine Hoffnung beſchränkt, einen freien Helden zu finden, der aus eigener Kraft dem gefürchteten Gegner Wotans die Möglichkeit benimmt, ſich neuerdings des Ringes zu bemächtigen; denn wenn ihn je Alberich zurückgewänne, dann wäre Walhall verloren. Er hofft alſo noch immer auf die Errettung, und doch gibt er ſein Werk auf: „Eines nur will ich noch; das Ende, das Ende“. Dieſe in ſich widerſpruchsvollen Abſichten erwecken kein Mitleid mit ihm, und hier wird wieder einzig durch die Macht der Muſik und durch die ſinnvollen Beziehungen der tondichteriſchen Umhüllung ein Intereſſe geweckt, welches ſonſt Wotan nicht zugewendet werden könnte. Wagner hatte denn auch wirklich die Abſicht, dieſe Szene zu verwerfen. Wotans Entſchluß auf das Ende erſcheint nur als eine Selbſttäuſchung. Iſt es ein Aufſchwingen zu tragiſcher Höhe, „das Notwendige zu wollen und ſelbſt zu vollbringen?“ (R. 36). Wagner ſieht den Keim des Unheils „in dem feſten Bande, das Wotan und Fricka bindet, entſprungen dem unwillkürlichen Irrtum der Liebe, über den notwendigen Wechſel

hinaus sich zu verlängern, ... bis zur gegenseitigen Qual der Liebloſigkeit" wie es sich in den Szenen zwiſchen Wotan und Fricka abſpielt. Für mich ist der auf Gold und Macht liegende Fluch, die Gebundenheit im Beſitze, die dadurch bedingte Unfreiheit des Unheils tiefſter Kern der ganzen Trilogie — von dieſen Ideen wird Anfang und Ende des Zyklus beſtimmt. Tragiſch angelegt ist im „Ring" alles, wie Wagner ſelbſt ſagt (1852 an Uhlig). Im Vordergrunde dieſer Tragik steht für den naiven Beſchauer, auf deſſen Gefühlsverſtändnis Wagner vor allem wirken will, nicht „der Wille, der eine Welt nach ſeinem Wunſche bilden wollte, und zu nichts Befriedigendem gelangen kann, als durch einen würdigen Untergang ſich ſelbſt zu brechen" — ſondern die Zentralidee des Werkes. Wotans Geſchick entbehrt relativ am eheſten der Tragik; er ſtellt ſich ſelbſt als Spielball Loges hin: „Liſtig verlockte mich Loge." Die traurigſte Rolle ſpielt er gegenüber Fricka; denn was dieſe ihm ſagt, hätte er ſich ſelbſt als Gemahl der Ehehüterin ſagen müſſen. Was er als Wanderer kündet und tut, erweckt auch nicht das Mitgefühl. Die Worte, die Erda ihm entgegenhält: „Du biſt — nicht was du dich nennſt", ſagen das Richtige. Der Gott läßt uns unberührt, ebenſo wie das Zerhauen des Speeres durch das Schwert Nothung, das Siegfried ſchwingt; denn nie haben wir von Wotan eine Tat geſehen, die uns Sympathie hätte abringen können, und ohne dieſe gibt es keinen echten Eindruck der Tragik. Daß er ein Heidengott iſt, das allein flößt uns heute keine Ehrfurcht ein. Wie können wir mit einem ſolchen Abergotte fühlen, wenn er uns menſchlich nicht naheſteht? Hier verſagt Wagners Abſicht, das Rein-Menſchliche aus dem Mythos herauszuarbeiten. Während wir in Siegfried und Brünnhilde das echte Heldenpaar ſehen, welches unſer Gemüt ergreift, bleibt uns Wotan und ſein Gefolge von götterhaften Schemenfiguren mehr oder weniger fremd.

Wotan iſt eine Zwittergeſtalt, deren widerſpruchsvolle Behandlung, die ihr bei der Konzeption, Ausführung und Änderung des Werkes zuteil wurde, nicht abgeſtreift werden konnte. Es war

daher nur allzu berechtigt, daß Wagner die kurzgefaßte Absicht, den Zyklus „Wotan“ zu nennen, alsogleich wieder fallen ließ. Wenngleich es auf den Titel nicht ankommt, so wäre dadurch nach außen die Grundidee verschoben worden, ohne die der Gestalt Wotans imputierte Bedeutung zu verwirklichen.

Die übrigen Götter mögen quellengetreu gehalten sein. Die Naturſymbolik findet in der Vertonung ihrer Gestalten einen adäquaten Ausdruck, und die Musik allein vermag sie uns näher zu bringen: Freia, eine Vereinigung der heidnischen Göttinnen Idunn und Freyja, als Personifikation der Liebes- und Lebenskraft, Donner, der Gewittermacher, Froh, der Repräsentant des Lebensgenusses sind dichterisch und musikalisch nur skizziert. Loge, der Loki der Edda, symbolisiert mehr das Züngeln und Lecken des Feuers, als die Urgewalt dieses Elementes. Es bleibt schwer zu fassen, wie der Intrigant des Götterhofes, der Feuerschirmer Brünnhildens, am Ende der Trilogie das vernichtende Element der germanischen Götterveste werden kann. Seine Erzählung von „Weibes Wonne und Wert“ gehört tondichterisch zu den schönsten Partien der Partitur. Fasolt und Fafner (Regin) finden als plumpe, ungeschlachte Riesen Sympathie ob ihrer harten Hände Arbeit; ihre motivische Charakterisierung ist von greifbarer Plastik. Sie sind zudem in der Charakterisierung geschieden: Fasolt, der Blonde, der nach Weibes Wonne verlangt, Fafner, der Schwarzhaarige, der nach dem Besitze des Goldes gehrt.

Tieferes Interesse erregen die Rheintöchter, die Walküren, die Nornen und Erda. Welch' weltumfassende Symbolik liegt in ihrer Erscheinung und in ihren Äußerungen! Erda, die Seherin Wöluspa, die Repräsentantin der Urmütterweisheit, die Mutter. Sie ist es, die der Götter Ende voraussieht und weissagt. Die Nornen, ihre Töchter in Fleisch und Geist, die Schicksalsweberinnen am Lebensbaume, an der Weltesche. Dieser trüben, graugrünen Trias steht als ästhetisches Gegenstück das hellgrüne Wassertrifolium der Rheintöchter zur Seite. Wagner entnahm sie dem Nibelungenliede und machte sie zum Ausgangspunkte des ganzen Kunstbaues. In ihren

schuldlosen Händen ist das Gold ein Tand. Sie spielen mit ihm, wie mit der Liebe. Alles, was die Romantik an musikalischer Charakteristik der Erd-, Luft- und Wassergeister hervorbrachte, gedieh hier in bestrickend liebenswürdiger Art zur Vollendung. Ihre örtliche Verbindung mit dem Rheine, dem mächtigsten deutschen Strome, führt uns gleich am Anfang auf heimischen Boden. Von dieser Nationalisierung des Weltdramas entfernt steht das Reich der Schwarzalben, die hier als „Nibelungen" bezeichnet werden. Über dem geplagten und geknechteten Sklavenheere steht Alberich, welcher schnöden Goldes halber der Liebe entsagt, ein Motiv, das erst 1851 von Wagner in die Handlung eingeführt wurde. Durch den Liebesfluch wird Alberich eine dämonische Gestalt, die durch das Grausen im Zuschauer pathetisches Mitgefühl erregt. Mit seinen Worten „Erzwäng' ich nicht Liebe, doch listig erzwäng' ich mir Lust", gleitet er in das Reich Kalibans hinab. Sein Bruder Mime ist in der Mischung von Bosheit, Häßlichkeit, Verschlagenheit, Dumm-Schlauheit eine groteske Gestalt, behufs deren musikalischer Charakterisierung Wagner die Grenzen des ästhetisch Zulässigen berührt hat. Alberichs Sohn, Hagen, „des Hasses Frucht, des Neides Kraft", wird nur als Werkzeug seines Vaters hingestellt. Die dämonische Gewalt desselben überträgt sich auf den Diener der Gibichungen; auch bei ihm artet die Selbstsucht in erschreckender Weise aus. Seinem Herrn, Gunther, wohnt der gleiche egozentrische Zug inne; an diesem deutschen Fürstenhofe kennt man nur die Eigenliebe gepaart mit dem Selbsterhaltungstriebe der Sippe. Gutrune, die Grimhilde des Wagnerischen „Ringes" tritt in den Hintergrund; ihre Gestalt ist dichterisch kaum skizziert.

Wie Alberich den Hagen, so zeugt Wotan als Wälse ein Geschlecht, das ihm, der selbst durch Verträge gebunden ist, zum dauernden Besitze der Macht verhelfen soll. Blutschande und Ehebruch liegt auf dem Wälsungenpaar Siegmund und Sieglinde. Ob der Härte und Liebloſigkeit Hundings, des Ehegemahls von Sieglinde, wird unsere Sympathie für dieses unglückliche Weib geweckt; mit Schaudern gewahren wir dies Mitgefühl in uns, doch

wir können uns trotz des inneren Widerstrebens desselben nicht erwehren. Die Musik ist so ergreifend, das Gegenübertreten Siegmunds und Sieglindes tondichterisch so packend erfaßt, daß wir gegen unseren Willen mitgezogen werden und mit der erhabenen Wunschmaid Brünnhilde Siegmund gegen Hunding, den Rächer seiner Ehre schützen wollen. Die Macht der freien Liebe, der Zukunftstraum unserer Modernen, reißt uns mit sich. Wir werden dazu noch bestärkt durch das Mitgefühl Brünnhildens, die hier als Befreierin fremder Schuld auftritt, während sie später, von dem gleichen Geschicke getroffen, den Sühnetod verlangt und sich selbst der Sühne opfert. Durch ihren Flammentod will sie nicht nur ihre endliche Vereinigung mit Siegfried erreichen, die alte, falsche, morsche Götterwelt dem Untergange weihen, sondern auch durch die Rückgabe des Reifes an das Wasserelement die Reinigung der Welt vom Bösen vornehmen. Dies ist ein Gedanke, der auf der Basis christlicher Weltanschauung steht und den Wagner in Senta und Elisabeth schon in anderer Weise verkörpert hatte. Abgesehen davon ist Brünnhilde als freudejauchzende Walküre, als erhabene Todesverkünderin, als folgsam unfolgsame Tochter, als zu neuem Leben erwachende Geliebte, als hingebungsvollstes Weib, als Getäuschte und als Rächerin, die sich mit ihrem Feinde vereint, um den Geliebten zu morden, immer von gleicher Erweckung unseres Mitgefühles begleitet.

Für mich stehen Siegfried und Brünnhilde im Vordergrunde des ganzen Zyklus. Alles übrige ist trotz mannigfach selbständiger Haltung und Führung nur die Einbegleitung und die Umrahmung für dieses wonnige Paar. Der erste Wurf Wagners bleibt der Hauptwurf. Hier tritt das Rein-Menschliche, wie es Wagner als Ideal seiner Kunst hinstellt und das den innersten Kern seiner Weltanschauung bildet, in vollste künstlerische Wirksamkeit. Die beiden Individuen gehen da in der Gesamtheit, im allgemeinen Menschentum auf. Sie werden von der Unfreiheit und von bösen Trieben der Welt berührt. Der Tag ihrer Irrungen und Wirrungen bildet einen Übergang zu dem vorangegangenen Tage

der Lebensfreude und dem nachfolgenden, an dem sie die Augen öffnen: „der Wecker, der sie wachküßt". Der Welt lassen die beiden die ewige Lehre der Liebesmacht für kommende Geschlechter zurück.

Dahin verstehe ich die Worte Wagners, daß dieses Werk „das Gedicht meines Lebens und alles dessen ist, was ich bin und fühle" (an Liszt 1852), daß „das Gedicht alles enthält, was ich kann und habe" (an Uhlig 1852), und daß es „der Welt Anfang und Untergang" enthält (11. Februar 1853). Es ist in der Tat das große Lebenswerk, es enthält der Welträtsel viele, mag man da heidnische, dort christliche, hier optimistische und dort pessimistische Neigungen finden, denen der Künstler als Mensch sich in seinen Stimmungen hingab. Das Werk liegt nicht innerhalb philosophischer Systeme, sondern jenseits derselben. Man möge bald dies, bald jenes herausholen — die Vielseitigkeit wird stets imponierende Ehrfurcht einflößen.

XV.

Bewunderungswürdig ist die Kraft, mit welcher der Meister den Wirrwarr der Mythen und Sagen sichtete und den Zwecken seines Werkes dienstbar machte: Edda, Völsunga-, Wilkina- und Nornagestsaga nebst dem Volksbuche vom „gehörnten Siegfried“ und anderen deutschen Volksmärchen und volkstümlichen Überlieferungen, wobei ihm die Forschungen von Simrock, Wilhelm Grimm, Lachmann, Wilhelm Müller zur Grundlage dienten und der persönliche Beirat Ettmüllers Dienste leistete. Bezüglich der Verbindung der vielfach verworrenen Mischungen zu einem Kunstwerke, ist dasselbe wohl ein Unikum in der Literatur. Die Verteilung und Bemessung des Stoffes in drei Dramen mit einem Vorspiele vollzieht sich in einer Weise, die auf eine ebenmäßig formale Gestaltung nicht nur Rücksicht nimmt, sondern durch diese vielfach bestimmt wird. Die Drei-Aktigkeit jedes Dramas, die Dreiteilung jedes Aktes in drei Hauptszenen wird grundsätzlich beobachtet; nur der zweite Akt von „Walküre“ und „Götterdämmerung“ hat je fünf Szenen. Das Vorspiel in seiner unmittelbaren Aufeinanderreihung der drei szenischen Bilder bewahrt schon durch die ununterbrochene Folge der vier Szenen seinen vorbereitenden, einleitenden Charakter. Jedes der vier Stücke hat — man könnte sagen — seinen eigenen Stil, am ausgesprochensten in der Musik. Dies ist nicht nur durch den inneren Gang der Handlung bestimmt, sondern auch durch die zeitliche Aufeinanderfolge in der Entstehung der verschiedenen Werke bedingt. „Rheingold“ steht dem „Lohengrin“ am nächsten; „Götterdämmerung“, nach „Tristan“ und „Meistersinger“ komponiert, ist in der musikalischen

Ausführung am entfernteſten vom „Rheingold“. Trotzdem iſt kein innerer Widerſpruch in der ſtiliſtiſchen Behandlung des Ganzen — innere Analogien finden ſich in großer Anzahl, wie etwa in den Schlußbildern von „Rheingold“ und „Götterdämmerung“. Dies iſt dadurch ermöglicht, daß trotz der großen Spanne Zeit, welche die Kompoſition des Rieſenwerkes umfaßt, das Ganze dichteriſch in relativ enger Zeitfolge entſtanden iſt.

Hierfür iſt die Sprachbehandlung ein Beleg. So charakteriſtiſch auch die Sprache der einzelnen Perſonen iſt, und wie ſehr dieſe ihre Charakteriſtik auch die geſangliche Behandlung beeinflußt, ſo wird die Einheitlichkeit vorzüglich durch die Anwendung des Stabreimes begünſtigt. Die aus einer, zwei oder drei Hebungen mit freier Einfügung von Senkungen frei gefügten Verſe, die zumeiſt in Haupt- und Nebenſatz und gelegentlich in Strophen vereint werden, ſind lautſymboliſch, onomatopoetiſch durch die Alliteration verbunden. Wagner hält den ſtabgereimten Vers hier für unbedingt geboten, vor allem, weil der Mythen-Schöpfer, das Volk, ſich ſelbſt desſelben bedient habe und weil ihm „der nur gedachte moderne Vers mit ſeiner verſchwebenden, körperloſen Geſtalt hier nicht mehr ausreichte“. Er konnte ſich Siegfrieds Sprache gar nicht anders vorſtellen. Man ſieht, auch in der ſprachlichen Behandlung ging Wagner im „Ring“ vom „Siegfried“ aus. „Den ‚Siegfried‘ mußte ich geradeswegs fahren laſſen, wenn ich ihn nur in dieſem Verſe (dem modernen Sprachvers) hätte ausführen können“. Auf dieſem ſprachlichen Boden, auf dieſen Verſen und Perioden „wachſen die muſikaliſchen Phraſen wie wild empor“. Am innigſten mit der Muſik vermählen ſich die onomatopoetiſchen Naturrufe, die Jauchzerbildungen, da gehen Laut und Muſik ineinander über. Bei der erhofften Wirkung anderer Stabreimbildungen mag ſich Wagner wohl getäuſcht haben; wirklich kam Wagner in den nachfolgenden Werken allgemach von ſolchen künſtlichen Bildungen ab, ſo wie er auch den Endreim wieder verwendete. Neben genialen Neubildungen ſtößt man im „Ring“ auf manche geſuchte Wendungen, in die ſich der moderne

Mensch nur künstlich hineindenken kann. Manche sprachliche Zerrung wirkt direkt abstoßend. Ein Lieblingsmittel sprachlicher Umbildung ist es, die Partikel der Zeitwörter abzuwerfen: (ver)sehren, (be)gehren. Hierin ist Wagner wohl weiter gegangen als alle Dichter unserer Zeit. Die Behauptung, daß Goethe diesbezüglich viel freier mit der Sprache umgegangen sei, kann nicht aufrecht erhalten werden.

Nebst der Einheitlichkeit der Sprache wird die übersichtliche Behandlung einerseits durch die Art der dramaturgischen Bearbeitung des Musikdramas erleichtert, andererseits durch die notwendige Einfügung einzelner Erzählungen erschwert. Vermindert wurde die Zahl der letzteren allerdings durch die endliche Ausarbeitung des Entwurfes des Nibelungen-Mythos zu einer Trilogie und nicht — wie es zuerst der Fall war — zu einem Drama. Allein auch da werden die Erzählungen noch immer als Ballast empfunden. So schwer es ist, der Behauptung des Dichters in einem Briefe an Liszt entgegenzutreten, daß Wotans Erzählung oder Aussprache an Brünnhilde im zweiten Akte der „Walküre" für den Gang des vierteiligen Dramas die wichtigste Szene sei, so wage ich dennoch die Behauptung, daß solche Stellen den empfindlichen Längen dieses Musikdramas, sowie überhaupt jeder Oper angehören. Erleichtert wird die musikalisch-dramaturgische Behandlung durch das Verlegen der Handlung nach innen, in die seelischen Vorgänge; an Stelle einer längeren Folge äußerer Geschehnisse werden diese Handlungen in einen Moment zusammengezogen und es geschehen Zeichen und Wunder. Die Zeichen werden von der Musik vollzogen, die Wunder in den verschiedenen, scheinbar unvermittelten Übergängen von einem Seelenzustande in den andern.

Solch ein Wunder ist die plötzliche Abwendung Siegfrieds von Brünnhilde am Gibichungenhofe. Einzig und allein die symbolische Bedeutung der diesen Vorgang begleitenden Musik der Trugakkorde, die harmonisch modulatorisch vieldeutig sind, ermöglicht auf der modernen Bühne die Einfügung solcher Tränke, wie den

der Vergeſſenheit und der Rückerinnerung in der „Götterdämmerung“. Immerhin iſt hier der Trank nicht von der gleichen überzeugenden Kraft wie der Todes-Liebestrank in „Triſtan“, der durch das Vorangegangene wohl motiviert iſt. In der „Götterdämmerung“ ſind die Tränke äußere Machtmittel, entbehren der tieferen pſychologiſchen Begründung und wirken auf den Beſchauer mehr verblüffend als überzeugend, etwa wie der deus ex machina des antiken Dramas und der Gluckiſchen Oper. Immerhin mögen ſie als unentbehrliche oder ſchwer entbehrliche dramaturgiſche Hilfsmittel für den Muſikdramatiker angeſehen werden. Man mag ihrer Symbolik verſchiedene Deutungen geben, man mag dieſen Trank anſehn als das Trugmittel der Schwarzalben, welches Siegfried umſpinnt oder (mit Wilhelm Hertz) als eine Folge des am Horte liegenden Fluches, der Siegfried den Vergeſſenheitstrank bereitet oder als was immer — es gibt der Deutungen viele — ſtets bleibt es ein unaufgeklärtes Rätſel, wie ſolch eine Liebe verraten werden kann und noch rätſelhafter, wie dies im muſikaliſchen Drama von einem Momente zum andern vor ſich gehen kann. Im Grunde genommen könnte auch Lohengrin, der vom heiligen Gral entſandte Ritter, um für die Unſchuld einer ihm unbekannten Jungfrau einzuſtehen, einen Liebestrank einnehmen, da er, wie Siegfried am Gibichungenhofe, eben den Fuß an das Land geſetzt hat, der Elſa vor König und verſammeltem Volke zuruft: „Elſa, ich liebe dich!“ Denkt man ſich dieſen Vorgang im geſprochenen Schauſpiele, ſo dürfte der Eindruck wahrſcheinlich nicht von völlig ernſter Wirkung ſein. Ob nun Siegfried nur ein Opfer eines ihm vorgeſetzten Trugtrankes iſt, ob ſeine Schuld erſt mit dem Momente beginnt, da er Brünnhilde als Fremder überfällt und ihr den Ring entreißt; darüber laſſen ſich endloſe Kontroverſen führen. Wagner hat durch die muſikaliſch dramaturgiſche Behandlung die Unbegreiflichkeit des Vorganges beim Schlürfen des Vergeſſenheitstrankes zu mildern geſucht: Siegfried will bei Günthers Anſinnen, für ihn Brünnhilde zu werben, die Erinnerung feſthalten, und wird bei der Nennung von Brünnhildens Namen vom Gedächtnis

verlassen, das dann wieder vor seinem Scheiden aus dem Leben geweckt wird. Wenn Brünnhilde am Schlusse des Dramas zu erkennen glaubt, daß Siegfried „das schuldlose Opfer der höllischen List" war, so läßt sich das dahin deuten, daß eben auch Siegfried dämonischen Mächten verfallen sei.

Dasjenige, was das gesprochene Drama, was der Roman, das Epos in einer erschöpfenden psychologischen Behandlung tiefsinnig auszuführen vermag, wird hier in einen Moment zusammengedrängt. Da liegen die Grenzen dramaturgischer Ausführbarkeit im musikalischen Drama. Es ist und bleibt eine offene Frage, die nur von Fall zu Fall, bei jedem Kunstwerke separat erörtert und vielleicht beantwortet werden kann, ob „diese vielen kleinen Züge, durch die der Dichter seinen idealen Gegenstand der gemeinen Lebenserfahrung ganz nahe bringen muß und die vom Musiker ausgelassen werden" (M. W. 125) immer einen Ersatz finden in „dem unendlichen Detail der Musik, um den ideal weit entrückten Gegenstand durch dasselbe der Gefühlserfahrung des Menschen überzeugend vorzuführen". „Das viele, kleine, ja kleinliche Detail aus der gemeinen Lebensgewohnheit, der Politik, der Gesellschaft, des Hauses und seiner Bedürfnisse" bietet eine poetische Welt in der Verklärung des Stoffes im Kunstwerke, deren sich der Musikdramatiker im Sinne und in der Richtung Wagners begibt. Das ahnende Erfassen des Gehaltes, der Idee mit dem Machtmittel der Musik, die wechselnden melodischen Phrasen können nicht immer die „mannigfaltig zusammengesetzten Momente in dem Vorgange des Lebens" (IV, 194) ersetzen, wie sie das gesprochene Drama in reichster Fülle entfaltet. Der Vertiefung des Ausdrucks in der intimsten Mitteilung seelischer Vorgänge innerhalb des Musikdramas steht die Beschränktheit in der Darbietung der vermittelnden Vorgänge gegenüber, und so drängt sich dann natürlich auch hier wieder alles in die lyrischen Momente zusammen. Dort, wo diese zur vollen Geltung kommen, gelangt, wie von jeher in der Oper, so auch im Musikdrama die größte Wirkungskraft zum Ausdruck. Darin unterscheidet sich das Neue nicht vom Alten. Auch im „Ring"

ſind jene Stellen, wo die Liebe tondichteriſch verkündet wird, nicht nur muſikaliſch, ſondern auch muſikdramatiſch die wirkungsvollſten. Hoch über den plaſtiſchen Naturmotiven, von denen Wagner im „Ring“ muſikaliſch den Ausgangspunkt genommen hat, ſtehen die tondichteriſchen Formungen der Liebesgefühle.

Man kann allerdings nicht von ſolchen Formungen aus in den Geiſt der Muſik und ihrer techniſchen Ausführung im „Ring des Nibelungen“ eindringen. So viele in ſich gefeſtete und abgeſchloſſene Gebilde innerhalb der einzelnen Szenen man auch antreffen möge — wir werden einige anführen — ſo ſchreitet die Muſik hier nach einer anderen Anordnung fort. Sie iſt eine organiſche Fortbildung der „Lohengrin“-Muſik. In einem Briefe an Liſzt (25. November 1850, I, 107), in welchem ſich Wagner bei Liſzt für die Überſendung der „Lohengrin“-Schrift bedankt und hervorhebt, daß es ihn mit innigſter, tiefſter, wohltuendſter Rührung erfülle, wie Liſzt ſeiner Richtung nicht nur äußerlich, ſondern auch innerlich Bahn breche, ſo daß er ſich nun wieder ganz der künſtleriſchen Tätigkeit hingeben wolle, ſagt Wagner: „Ich betrachte die endliche Aufnahme meiner künſtleriſchen Pläne, zu der ich mich nun wende, als einen der entſcheidendſten Momente in meinem Leben: zwiſchen der muſikaliſchen Ausführung meines Lohengrin und der meines Siegfried liegt für mich eine ſtürmiſche, aber — ich weiß — fruchtbare Welt. Ich hatte ein ganzes Leben in mir aufzuräumen, alles Dämmernde in ihm mir zum Bewußtſein zu bringen, die notwendig mir aufgeſtiegene Reflexion durch ſich ſelbſt — durch innigſtes Eingehen auf ihren Gegenſtand — zu bewältigen, um mich mit klarem heiteren Bewußtſein wieder in das ſchöne Unbewußtſein des Kunſtſchaffens zu werfen“. In dieſen Worten iſt nicht geſagt, daß er jetzt eine völlig neue Richtung bewußt einſchlage; er ſpricht ausdrücklich von der Richtung, wie ſie auch im „Lohengrin“ hervortrete und über die er ſich eben kunſttheoretiſch Rechenſchaft lege. Aus der Dämmerung kommt ſie zum theoretiſchen, erkenntnismäßigen Bewußtſein; aus dieſem klaren heiteren Bewußtſein will er alsbald wieder in das „Unbewußtſein

des Kunſtſchaffens“ zurückkehren. Wagners Wirken tritt hier in die dritte Periode, wie früher auseinandergeſetzt und begründet wurde. Über fünf Jahre hatte Wagner mit dem muſikaliſchen Schaffen ausgeſetzt — im Niederſchreiben. Im Innern wird er wohl fortmuſiziert haben, und manche Bekanntſchaft mit Werken von Liſzt, Berlioz u. a. mag ihn darin beſtärkt haben, daß, ſo verſchieden auch die Wege ſein mögen, die eingeſchlagen werden, ſie doch am richtigen Orte zuſammenkommen. Sagt er doch in demſelben Briefe an Liſzt: „Es iſt mir, als ob in uns ſich zwei Menſchen begegneten, die von den beiden entgegengeſetzteſten Seiten ausgingen, um in das Herz der Kunſt zu dringen und dort nun in der Freude ihrer Entdeckung ſich brüderlich die Hand reichen“. Für ſeine höchſtperſönliche Leiſtung konnte ihm freilich niemand Vorſchub leiſten. Da mußte er ſich einzig auf ſich ſelbſt verlaſſen, und ſo vervollkommnete ſich ſeine Kunſt in organiſcher Weiſe ſtetig ſich fortbildend, bis er das ihm vorſchwebende Ziel auch in techniſcher Ausführung erreichte. Immer weiter ſchreitet er vor, immer höher ſteigt er empor, ſtets neue Geſtaltungen bildet er; eine geht aus der andern hervor. Wir können dann nicht von einer völlig neuen Kunſt bei den „Nibelungen“ im Verhältnis zum „Lohengrin“ ſprechen, ſondern eben von einer ſich mannigfach ändernden, im dramatiſchen Sinne ſich vervollkommnenden Arbeitsweiſe.

In dieſem Sinne verſtehe ich auch die Briefſtelle an Liſzt, „ich bin jetzt in einer Entwicklung, wo ich mich einer durchaus andern Geſtaltung zugewendet habe; ſo — denke Dir — iſt die ganze Inſtrumentaleinleitung zum „Rheingold“ (136 Takte) auf dem einzigen Dreiklang von Es ausgeführt“. In einer Beziehung kann man dieſer Anſicht ohne weiteres beiſtimmen. Gerade die Einleitung zum „Rheingold“ gibt uns die Handhabe für die Charakteriſierung der „Nibelungen“-Muſik im allgemeinen. Dieſes Vorſpiel, auf einer Grundchorde aufgebaut (es iſt kein Orgelpunkt), mit dem allmählich anſchwellenden und flüſſiger werdenden Urmotiv iſt ſo gearbeitet, daß das Stück unmöglich ein Teil einer

Symphonie ſein könnte. Warum? Wir haben hier keine thematiſche Detailausführung, ſondern eine Fresko-Malerei in der Tonkunſt. Sie verhält ſich zur ſymphoniſchen Muſik im eigentlichen Sinne, wie die Dekorationsmalerei zur Landſchaftsmalerei; nicht etwa nur, weil die Koloriſtik, der Farbenklang im Vordergrund ſteht, ſondern weil eben das Motiv nicht ſo ausgeſtaltet iſt, nicht ſolche Verbindungen eingeht, wie dies notwendigerweiſe in der Symphonie der Fall ſein müßte. Man vergleiche damit etwa, um eine Muſik mit Verwendung des flüſſigen Waſſerelementes heranzuziehen, die Szene am Bache in der „Paſtorale“ von Beethoven, wo zwar auch landſchaftliche Stimmung tondichteriſch gefaßt wird und die Symphonie das Gebiet der Tonmalerei ſtreift, aber — wie Beethoven ſagt — „mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerey“. Nun gilt das von der Muſik im Wagneriſchen Drama durchaus nicht im allgemeinen. Je nach Bedürfnis tritt bald der Ausdruck der Empfindungen, bald das äußerlich Tonmaleriſche hervor. In beiden iſt Wagner Meiſter erſten Ranges; allein die Technik, wie ſie dieſem Vorſpiele des Vorſpieles eigen iſt, dieſes Malen mit großen Pinſelſtrichen iſt eine der Grundeigenſchaften der Muſik in dem Drama Wagners der dritten Periode.

Der muſikaliſche Bau ganzer Szenen wird beſtimmt oder zumindeſt mit beſtimmt durch die einheitliche, koloriſtiſche Behandlung, die der Technik zugrunde liegt. Damit ſoll nicht behauptet werden, daß darob die Zeichnung, die muſikaliſch formale Ausgeſtaltung der Szenen Schaden leide. Jede derſelben hat ihre „pragmatiſche“ Formung oder Darbietung für ſich und im Verhältnis zu den anderen Szenen der betreffenden Akte; das koloriſtiſche Moment gibt vorweg jeder Szene den einheitlichen Charakter. Man denke an die Szene der Nornen, der Rheintöchter, der Gibichungen, an die Götter ohne die Äpfel, ohne Freia; und ſo könnte man jede Szene anführen, angefangen von der Rheintöchterſzene, die ſich — wie Wagner ſelbſt hervorhebt — modulatoriſch in den engſten Grenzen bewegt, „durch Herbeiziehung nur der allernächſt

verwandten Tonarten ausgeführt, da das Leidenschaftliche hier erst noch in seiner primitivsten Naivität sich ausspricht. Besonnene Einfachheit genügt hier". Jeder Szene ist mehr oder minder solch eine Grundfarbe eigen, die durch die Grundierung derselben mittelst einer Orchesterklangfarbe gewonnen wird. Man denke, wie in der ersten Szene „Rheingold" die Holzbläser mit den oberen Streicherstimmen wechseln, oder an die erste Szene der „Walküre" mit den Streichinstrumenten in mittlerer Lage. Diese einheitliche Szenenkoloristik wird in ihrer Wirkung durch einzelne Kontraste verstärkt, die dort und da aufgesetzt, eingewoben werden.

Die Ausgestaltung der Szenen wird ferner bewerkstelligt durch Ausführung, d. h. Wiederholung einzelner Motive auf einer harmonischen Grundlage, die bei Berücksichtigung der Homogenität ganzer Strecken oder Teilstrecken, mannigfache Änderungen und Wendungen erfährt, sowie es eben der dramatische Verlauf erheischt. Je leidenschaftlicher der Vorgang, desto weiter greift die Modulation. Diese Art Technik ist nach der Komposition des zweiten Aktes „Siegfried" noch weiter vervollständigt worden und im „Tristan" und den „Meistersingern" zur höchsten Ausbildung gediehen. „Siegfried" dritter Akt und „Götterdämmerung" folgten dann in der Ausführung dieser Meisterschaft, während im „Parsifal" diese Art der Arbeit bereits zur Manier geworden ist. Aus der Aufeinanderfolge solcher charakteristisch einheitlich geführten Szenen ergibt sich die bewußte Kontrastierung derselben; der wirksamste und hellste Gegensatz etwa in der düsteren Nornenszene und der darauffolgenden hellen, freudigen, wonneerfüllten Szene zwischen Siegfried und Brünnhilde im Vorspiele der „Götterdämmerung". Wie Wagner auch für ein und dieselbe koloristische Charakterisierung verschiedene Ausführungsarten zu bewerkstelligen imstande ist, ersieht man aus den Rheintöchterszenen des „Rheingold" im Verhältnis zu derjenigen in der „Götterdämmerung". Die Zusammenstellung im einzelnen zu schildern, wäre sehr verlockend.

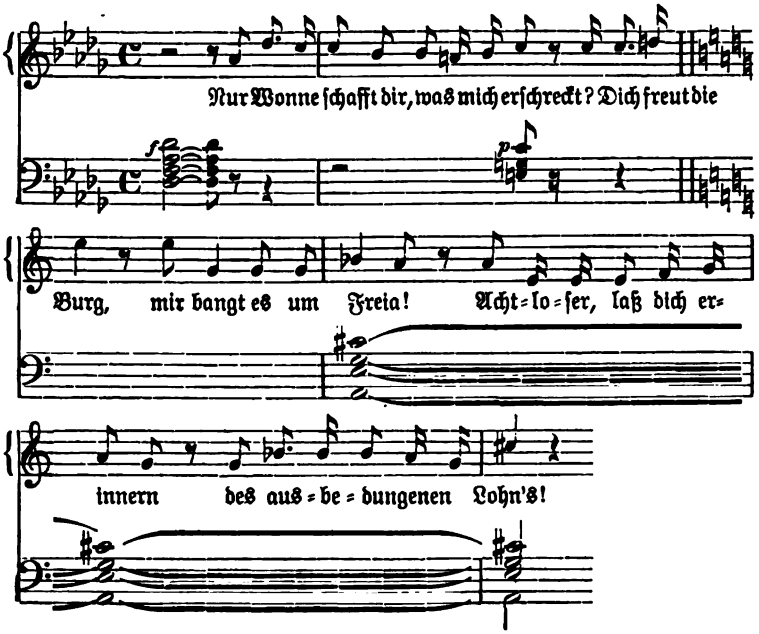
Man würde dem Meister unrecht tun, wenn man nur von dieser Seite aus das musikalische Vermögen, das in so reichlicher

Weiſe geſpendet wird, betrachten wollte. Alle Skalen menſchlicher Leidenſchaften, Empfindungen und Gefühle vom Grotesken bis zum Erhabenen, vom Naiv-Heiteren bis zum Düſter-Dämoniſchen und Grauſigen, die Liebe in inniger Rührung der Teilnahme bis zum wildeſten Exzeß der Erotik ſind tondichteriſch zum Ausdruck gebracht. Darin iſt der „Ring“ ein Drama mit weltumſpannender Tongewalt. Die Art, wie dieſe oft kraß einander gegenüberſtehenden Stimmungen und Situationen durch die Muſik vermittelt und übergeleitet werden, während im geſprochenen Drama dieſe Aufgabe dem Worte oder der ſtummen Aktion zufällt, welch letzterer die Inſtrumentalpolyphonie ein ſprechendes Ausdrucksvermögen verleiht — dieſe Art der künſtleriſchen Ausarbeitung iſt nun in ſtetigem Wachſen, Werden und Ausbilden begriffen vom „Rheingold“ bis zur „Götterdämmerung“, wo ſie ihren Höhepunkt erreicht. Man denke etwa an die Überleitung von Siegfrieds Abſchied und Rheinfahrt am Ende des Vorſpieles zur Gibichungenſzene des erſten Aufzuges der „Götterdämmerung“.

Es möge wohl darüber geſtritten werden, ob im „Ring“ Diktion und Muſik einander die Wagſchale halten. Zweifellos ſteht im großen und ganzen das Wort über dem Ton. Zwar ſind in den einzelnen Stellen des Dramenzyklus die Verhältniſſe verſchieden geordnet, wie es Wagner im allgemeinen theoretiſch angibt, daß im Muſikdrama die Künſte im Reigen auf- und abtauchen, die eine bald mehr in den Vordergrund tritt als die andere. Im „Rheingold“ kommt der Diktion eine breitere Verwendung zu, als in der ſymphoniſch viel reicher ausgeſtatteten „Götterdämmerung“. Allein überall, wo das Wort zur Geltung kommt, ſoll und muß die Begleitung zurücktreten. Allerdings iſt dies bei dem Anhören des Werkes, bei dem unmittelbar künſtleriſchen Eindruck der Aufführung, wie wir es geſehen haben, nicht immer der Fall. Der „Ring“ hält ſich frei von dem Überwuchern des muſikaliſchen Teiles, wie dies im „Triſtan“ geſchieht, erreicht aber nicht jene völlige Ausgeglichenheit zwiſchen Wort und Weiſe wie die „Meiſterſinger“, die darin das vollendetſte Meiſterwerk Wagners ſind.

Wenn Verdi, der größte Musikdramatiker Italiens und der wichtigste Zeitgenosse neben Wagner in der Geschichte des Musikdramas des neunzehnten Jahrhunderts überhaupt, sagt, daß in der Oper Gesang und Melodie immer die Hauptsache bleiben müssen, so ist dieser Forderung im Sinne unserer modernen Zeit auch im Wagnerischen Kunstwerke, nur in einer anderen Art der Ausführung, Folge geleistet. Gesang und Melodie sind nicht nur den Sängern übertragen, sondern auch dem Orchester.

Die gesangliche Behandlung des Textes ist im „Ring des Nibelungen" nicht durchaus eine homogene. Es war in dem zuerst komponierten „Rheingold" noch nicht jene völlige Ausgleichung, Vermittlung, jenes Kompromiß zwischen Rezitativ und Arios und — sagen wir direkt — geschlossener Melodie vollzogen, wie dies Wagner später zu erreichen vermochte, wenngleich der Sprechgesang im Fortschritt begriffen war. Es gibt im „Rheingold" Stellen, welche in der rezitativischen Behandlung sogar hinter dem „Lohengrin" stehen. Ich weise da auf folgende Worte Frickas:



ferner auf Loges und Wotans Reden, als sie Mime im Nibelheim gewahren (P. 172, kl. P. II, 26, Kl.-A. 117). Im „Siegfried“ begegnet man solchen Stellen nicht mehr. Es ist ein zwischen Rezitativ als gewöhnlichem Sprechgesang und geschlossener Melodie in der Mitte liegendes Verfahren, welches Wagner in weiterer Ausführung der Behandlung der vorangegangenen deutschen Oper vervollkommnet. Neben spezifisch arioſen Stellen, welche im Anschluß an ein oder mehrere melodisch gehaltene Motive geführt sind, stehen formell in sich völlig abgeschlossene Gestaltungen, die ohne weiteres den freieren Ariengebilden der deutschen Romantiker vor Wagner an die Seite gestellt werden können und sich von diesen durch die künstlerisch individuelle Haltung, durch den Stempel der höchsten Persönlichkeit Wagners unterscheiden.

Wagner ist überhaupt in seinen Kunstwerken durchaus kein Gegner formal architektonischer Ausführung; nicht nur als großer Meister im Aufbau der Szene, sondern auch in relativ kleineren oder größeren Gebilden innerhalb einer und derselben Szene. In allen seinen Opern sind solche musikalisch in sich geschlossene Gebilde anzutreffen, auch im „Tristan“. Im „Rheingold“ unter anderen Loges Erzählung, Alberichs Rede in der dritten Szene „Die in linder Lüfte Weh'n ....“, sein Fluch „Wie durch Fluch er mir geriet“, ferner Loges Schlußwort „Ihrem Ende eilen sie zu“, ganz abgesehen von den Rheintöchtergesängen, in welchen alles mehr oder weniger in größeren oder kleineren Partien abgerundet ist, wie etwa in ihrem Gesange nach der Abweisung Alberichs, in Flosshildens Rede zu Alberich, oder die Begrüßung des Rheingoldes von seiten der Rheintöchter. In der „Walküre“ kommt da die Erzählung Siegmunds: „.. Friedmund darf ich nicht heißen ..“ in Betracht, ferner das Liebeslied „Winterstürme wichen dem Wonnemond“ und Frickas Vorwürfe gegenüber Wotan in verschiedenen melodisch-musikalisch geschlossenen Teilen, die auch tonal einheitlich sind; in „Siegfried“ Mimes erster Gesang („Zwangvolle Plage, Müh' ohne Zweck“), der durch die Wiederholung dieser Worte am Schluß eine vollständige Geschlossenheit erhält,

dann die Schmiedelieder in ſtrophiſcher Behandlung; das ganze Rätſelſpiel zwiſchen Wotan und Mime in je drei Fragen mit der einheitlichen Zuſammenziehung je dreier Motive in eine Erzählung uſw.

Manche Gebilde ſind wirklichen, feſten Formen mehr oder weniger äußerlich angenähert und bewegen ſich ſonſt frei und vollkommen ungezwungen in der Ausführung, entbehren dabei nicht eines gewiſſen Parallelismus der Glieder und Teile. Die Inſtrumentalſtücke, die Vor- und Zwiſchenſpiele, die eine mehr oder minder große Ausdehnung haben, ſind entweder vollſtändig einer Gliederung unterworfen, ſo die Einleitung zum zweiten Akte der „Walküre", welche uns von der Flucht der Geſchwiſter erzählt; oder ſie ſind nur — man könnte ſagen — dynamiſch aufgebaut, aufgeführt, wie das Vorſpiel zu „Lohengrin", das wir als ein Crescendo und Decrescendo bezeichnet haben. Am impoſanteſten ſind die muſikdramatiſchen Gebilde, die ſich über eine ganze Szene ausdehnen, wo nicht nur der dramatiſche Hergang für die Ausgeſtaltung beſtimmend iſt, ſondern dem Künſtler direkt auch eine ebenmäßige Formung ſolcher Szenen vorgeſchwebt hat. Sogar über die ganzen Akte erſtreckt ſich der Intention und Haltung nach der einheitlich geführte Aufbau vorzüglich in dynamiſcher Ausführung, die beſonders bei der Darſtellung und Aufführung beobachtet werden muß, ſo etwa die erſten Akte von „Walküre" und „Siegfried" in Steigerung bis zum Aktſchluſſe.

Die Gliederungen bauen ſich am überſichtlichſten in den Duettſzenen auf, die im „Tannhäuſer", „Lohengrin" und in der vor der „Götterdämmerung" komponierten großen Liebesſzene von „Triſtan und Iſolde" ſich ſtetig vervollkommnende Vorbilder haben. Im „Rheingold" das Duett zwiſchen Alberich und Mime, in der „Walküre" die Duette zwiſchen Siegmund und Sieglinde, Siegmund und der Walküre, dann die Duette zwiſchen Siegfried und Brünnhilde in der Schlußſzene des „Siegfried" und in der „Götterdämmerung". Eines der herrlichſten Gebilde in großer Ausführung iſt jenes nach der Erweckung Brünnhildens durch Siegfried. Bei

aller Mehrdeutigkeit der Gliederung lassen sich hier, wie in der großen Liebesszene im „Tristan", drei Abschnitte unterscheiden, die im engsten Zusammenhange mit der dichterisch-dramatischen Behandlung stehen, deren Reflex die musikalische Formung ist. Die drei Abschnitte dieses Duettes in „Siegfried" entsprechen einander auch in zeitlicher Ausdehnung, in dynamischer Schattierung, wobei der Schlußteil die höchste Steigerung erfährt, in entfernter Analogie, in tondichterischer Verklärung der überkommenen Formen ähnlicher Art. Der erste Teil geht von der Begrüßung der Sonne und des Helden bis zum ersten Innehalten der Liebesgefühle (Kl. A. S. 262, System 3, Takt 3 bis S. 274, System 2, Takt 6). Brünnhilde wird dessen inne, was sie durch die Hingabe an Siegfried aufgibt. Im Mittelpunkt steht der Gesang „Ewig war ich, ewig wäre ich", ein unvergleichliches Gebilde. Dieser zweite Teil geht bis zum Zuspruch Siegfrieds „Erwache, Brünnhilde! ..... Sei mein" (Kl. A. S. 289, Takt 1). Von da an beginnt der dritte Abschnitt: der Liebesentschluß, bis zur höchsten Steigerung im Zwiegesange zur festesten Zuversicht auf der Basis des Orgelpunktes sich erhebend. Ob solcher Liebe kann die Welt zugrunde gehen!

In den Monologen ist die Aufgabe des Zusammenhaltens und der formalen Abschließung bald eine leichtere, bald eine schwerere. Loges Vortrag von „des Weibes Wonne und Wert" und dem „gleißenden Tand" sondert sich klar und faßlich nach dem Inhalte der Rede. Mühevoller war das Zusammenhalten in Wotans langem Monologe, der Erzählung vor Brünnhilde. Da zerflattert manche Stelle im Sprechgesange, und nur die motivische Arbeit vermag Rundung zu leihen. Mit der fortschreitenden Arbeit stärkte sich das Verfahren, und in der „Götterdämmerung" sind die Monologe einheitlicher ausgestaltet: Hagens Wacht und besonders die letzte Rede Brünnhildens in ihrer Mannigfaltigkeit sind Prachtgebilde. Wagner hatte ganze Szenen mit dem Material eines oder mehrerer Motive auszuführen sich geübt, wie bereits in der ersten Szene des zweiten Aktes „Lohengrin", dann in der ersten

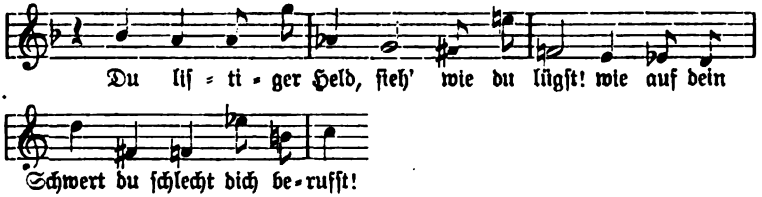
Szene „Rheingold“ und nach der Arbeit des „Triſtan“ und der „Meiſterſinger“ in der „Götterdämmerung“, ſo in der letzten Szene des erſten Aktes, die ganz von zwei Motiven und Motivteilen durchzogen iſt, die dem ſchleichenden Unheil hochnotpeinlichen Ausdruck geben. Der große Schlußmonolog Brünnhildens bietet in der Einteilung eine Analogie mit einer antiken Muſikform, der pythiſchen Sonate, die, wie die alten Schriftſteller erzählen, fünf- oder ſiebenteilig war. Bei äußerer Siebenteilung iſt im Monologe ein großer Bogen über das Ganze geſpannt. Brünnhilde ſchreitet heran und gebietet Schweigen, da der Umſtehenden Klage des Helden nicht würdig iſt. Nach dieſer einleitenden Rede wird Brünnhildens Vortrag durch Gutrunens Zwiſchenrede und die Gegenrede unterbrochen. Es beginnt der zweite Teil: die Verkündigung ihres Entſchluſſes, an der Seite des Leichnames des Helden den Flammentod zu finden. Sodann wendet ſie ſich dem toten Helden zu, deſſen Weſen und echte Art ſie preiſt; hierauf den Göttern, von denen ſie ſich losgeſagt hatte. Sie nimmt ihr Erbe zu eigen, damit es gereinigt durch der Flamme Glut den Rheintöchtern zufalle. Dann ſendet ſie die Raben nach Walhall und ſchleudert den Brand in den Holzſtoß. Zuletzt grüßt ſie Grane, den ſie beſteigt, und der allerletzte Gruß gilt dem Helden. Im Klavierauszug ſondern ſich die Teile wie folgt: 1) S. 329, 1, 3 bis 330, 2, 3; Unterbrechung bis 332, 4, 1 (oder 7 Takte vorher); hierauf 2) bis 336, 2, 1; 3) bis 338, 3, 7; 4) von 338, 4, 1 bis 340, 5, 1; 5) bis 343, 2, 4; 6) bis 346, 5, 1; 7) bis 351, 1, 3. Nunmehr tritt die Muſik allein in ihre Rechte, weil — wie Wagner ſagt — „der Sinn der Worte in der Wirkung des muſikaliſch ertönenden Dramas bereits mit höchſter Beſtimmtheit ausgeſprochen wird“. Die Formgebung wird manchesmal durch den Gebrauch ähnlicher Wendungen begünſtigt, die nicht nur motiviſch begründet ſind, ſondern auch äußerlich der muſikaliſch-dramatiſchen Behandlung das Gepräge formaler Gleichſtellung gewähren; ſo z. B. wie Siegfried und Brünnhilde in der Schwurſzene der „Götterdämmerung“, da jeder die Wahrheit ſeiner Behauptung

beeidet, die gleichen melodischen Wendungen gebrauchen (Kl. A. S. 210, 3, 1 und 211, 4, 3). Das ist nicht nur als Mittel tondichterischer Mitteilung höchst bemerkenswert, in der Wirkung von herzzerreißender Schärfe, sondern es vereinheitlicht auch die äußere Formgebung.

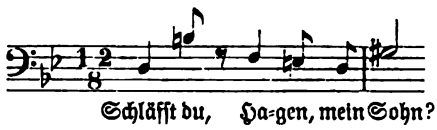
Es werden gelegentlich Gebilde aus einer Szene in die andere oder aus einem Teile der Trilogie in den andern unter dem Gesichtspunkte psychologischer Verwandtschaft oder Identität hinübergenommen. So folgt die Musik von Siegfrieds letzter Erzählung (Kl. A. S. 312, 2, 6) in etwas abgeänderter Form derjenigen beim Erwachen Brünnhildens. Da ist das Verfahren, bei der Weckung gleicher Vorstellungen an verschiedenen Stellen der Oper gleiche Motive einzusetzen, in weiterer Ausdehnung angewendet. Solche Stellen tragen nicht wenig zur musikalischen Vereinheitlichung eines Dramas, geschweige eines Dramenzyklus bei.

Daß zur musikalischen Charakterisierung einer Persönlichkeit die einheitliche Haltung der Ausdrucksweise derselben gehört, hat sich Wagner ebenso gegenwärtig gehalten, wie alle echten musikalischen Dramatiker vor und nach ihm. Wagner schließt sich noch enger an den Vortrag an, welchen die betreffenden Personen im gesprochenen Drama einhalten würden. Er stellt sich dieselben leibhaftig vor, läßt sie zu sich sprechen und überträgt diesen Vortrag aus dem Reiche der Sprache in das Reich der Tonkunst. Schnelligkeit, Lage, Klang werden in möglichst engem Anschlusse an den Tonfall der Rede gehalten. Man vergleiche etwa Dynamik und Tempo bei der Fixierung der Reden von Mime und Alberich gegenüber den Riesen. Es erscheint zweifellos, daß die Behandlung der Sprache im gesprochenen Drama eine viel reichere Variabilität als in der Musik gestattet. Neben kurz herausgestoßenen Reden in unmelodisch abspringenden Intervallen äußert sich Mime auch stellenweise in einer arioſen, sich äußerlich der Arienform annähernden Weise; doch ist diese, dem Charakter Mimes entsprechend, mehr ein melodisches Lallen, was besonders zu seiner Erzählung paßt: „Als zullendes Kind zog ich dich auf". Bei Personen, welche

ſich ihrem Charakter gemäß in ruhig ausgeſponnener, melodiſch mehr ausgebreiteter Weiſe ausdrücken, wird der Vortrag dort abgehackt, wenn Aufregung und Leidenſchaft ſich ihrer bemächtigen, wie bei Brünnhilde in der letzten, grauſigen Szene des erſten Aktes der „Götterdämmerung“. Da werden auch die Intonationen immer freier, immer kühner, wie in Brünnhildens Rede in der vierten Szene des zweiten Aktes der „Götterdämmerung“:



Schwierige Intonationen meidet Wagner nicht. Er wendet ſie auch dort an, wo der Vortrag der Rede ein langſamer iſt, wie in Alberichs Anrede:



Die Geſangsweiſe wird zum wirklichen Sprechgeſange, ein in Tonſtufen gefaßtes Sprechen, deſſen in Töne geſetzter Wiedergabe ein theatraliſcher Zug eigen iſt. Das Schauſpieleriſche trifft auch die edelſten Empfindungen, wie etwa in der ſonſt ſangbar und ausdrucksvoll gehaltenen Solokantilene der „Walküre“: „War es ſo ſchmählich was ich verbrach . . . .?“ Wagners Verfahren wird immer mehr durch den pathetiſchen Vortrag der Rede beſtimmt; er greift im „Ring“ weiter aus, als in ſeinen anderen Werken, ausgenommen im „Triſtan“. In den „Meiſterſingern“ wird dieſes Verfahren durch ſtellenweiſe Annäherung an den Konverſations=Ton gemildert und bleibt in einem gewiſſen Mittelmaße. Auffallend iſt es, daß auch im Enſemblerecte Uniſongeſang der drei Verſchworenen am Ende des zweiten

Aktes, im wirklichen polyphon geführten Enſembleſatz der Rheintöchter im dritten Akt der „Götterdämmerung“, ſowie ſogar in den vorangegangenen Chorpartien die kraſſeſten Intervallſprünge verwendet werden — man möchte dies als ein überheiztes Verfahren bezeichnen, das in dem Verfolg der Realiſtik an Unnatur ſtreift, denn die Vokalbehandlung hat ſich der Inſtrumentalweiſe angeſchloſſen, unterworfen. Darin hat der Meiſter Schule gemacht.

Wagner hat ſich ſpäter (X, 186 fg.) darüber beklagt, daß die vorſichtige Anlage ſeiner Partituren der letzten Werke keine Beachtung gefunden habe. Er bezieht das nicht ſo ſehr auf die geſangliche Behandlung des Textes, als auf Modulation und Inſtrumentation. Und doch ſtimmt die Intervallführung der Geſänge mit der harmoniſchen Behandlung überein, eine hängt mit der anderen zuſammen. Noch haben wir kein vollſtändiges wiſſenſchaftliches Bild über die harmoniſche Bereicherung, welche die Muſik den Wagneriſchen Werken verdankt. Mancherlei, was ihm jetzt zuerkannt wird, dürfte eine Detailforſchung als ſchon durch andere Meiſter eingeführt erkennen.

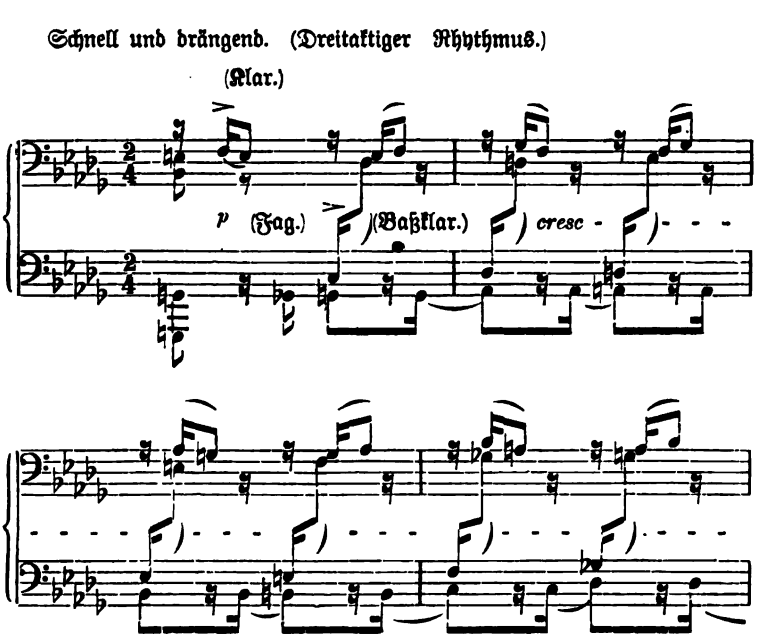
Man könnte ſagen, daß mit jeder der Partituren der Trilogie Harmonie und Modulation reicher werden. Dies hängt damit zuſammen, daß erſt das Bekanntwerden des Hörers mit den einfachen Motiven und die feſte Aſſoziation gewiſſer Vorſtellungen mit denſelben eine im Verlaufe des Cyklus ſtetig ſteigende, harmoniſch-rhythmiſche Wandlung und Umänderung derſelben geſtatten.

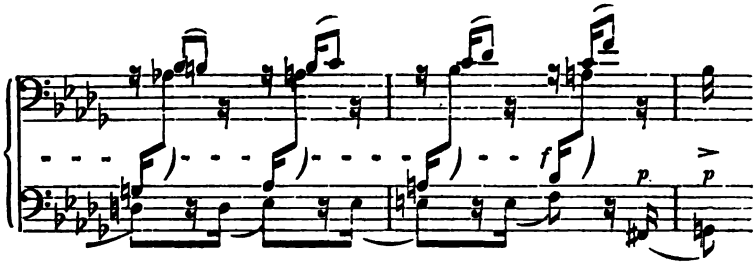
Das Fortrollen, das Sichfortbewegen der Muſik ohne Aufenthalt mit möglichſter Vermeidung von Kadenzen und Begünſtigung der Trugſchlüſſe verurſacht zweifellos eine gewiſſe harmoniſche Unruhe. Dieſe modulatoriſchen Wendungen auf dem Grunde einer unter der Schwelle des Bewußtſeins liegenden, wenngleich latenten Tonika-Empfindung, wirken mit der Zeit beunruhigend auf denjenigen, welcher in der ſymphoniſchen Muſik ſolche feſte Haltepunkte gewöhnt iſt. Die Übertragung dieſes Vorgehens in die moderne ſymphoniſche Muſik, die Einführung der Wagneriſchen Errungenſchaften in das rein ſymphoniſche Gebiet bedarf manches Korrektivs,

welches in der Tat von einem oder dem anderen Tonſetzer unſerer Zeit beſorgt wird. Einem Meiſter wie Wagner gegenüber iſt man auch bei Stellen, die dem Muſiker harmoniſch überladen erſcheinen, mit Vor- oder Anwürfen zurückhaltend.

Wegen der „reicheren harmoniſchen und thematiſchen Behandlung“ der Nornenſzene in der „Götterdämmerung“ rechtfertigt ſich Wagner ſelbſt: Er weiſt darauf hin, wie ſich die Schickſale der Urwelt ſelbſt bis zum Seilgewebe, das von den düſteren Schweſtern geſchwungen wird, verſchlingen; Muſik und Vorgang verdeutlichen da einander.

Wenn Wagner grelle Diſſonanzen oder Kakophonien gebraucht, ſo geſchieht es nur, um auch ſeeliſch Häßliches oder Abſtoßendes zu bezeichnen, wie etwa in der zweiten und dritten Szene des zweiten Aktes von „Siegfried“, der an ſolchen Stellen nicht arm iſt:





Vielleicht liegt hier auch die Abſicht zugrunde, das Wald- und Liebesweben, das mitten darin geſchildert wird, von dieſer Umgebung noch mehr abzuheben, alſo eine Kontraſtwirkung zu erzielen. An manchen Stellen wirken harte Diſſonanzen und grelle Querſtände gar nicht ſo ſchneidend: es verſchärft ſich erſt ihr Eindruck mit der tonpoetiſchen Abſicht. In Mimes Feuerwahn (in der dritten Szene des erſten Aktes „Siegfried“) wirken die verminderten und übermäßigen Intervalle, die freien Vorhalte und unaufgelöſten Diſſonanzen (die ſich auch ſonſt allenthalben einſtellen und einbürgern) trotz des Grauenhaften, Unheimlichen der Erſcheinung erhebend — die Muſik führt uns in das Gebiet des Erhabenen.

XVI.

Die Behauptung der vorsichtigen Anlage, deren Wagner sich rühmt, kann in betreff der Instrumentation wohl nicht im allgemeinen aufrecht erhalten bleiben. Vergleicht man die „Ring"-Partitur etwa mit den Werken Berlioz', die nach des letzteren Bezeichnung im stile énorme gehalten sind, so ist allerdings Wagner ein Maßhalter. An sich sind jedoch die Forderungen für ein Werk, dessen Orchesterpart zum großen Teile als Instrumentalbegleitung des Gesanges und besonders des Sologesanges dient, nichts weniger als zurückhaltend. Unter allen Werken Wagners verlangt diese Partitur das größtbesetzte Orchester. Die Verstärkung wird natürlich nur mit Absicht auf bestimmte dramatische Zwecke vorgenommen. So beansprucht Wagner zur musikalischen Kolorierung der Rheintöchterklänge acht Hörner; auch zur Schilderung der Morgendämmerung in der zweiten Szene des zweiten Aktes der „Götterdämmerung" werden acht Hörner in Imitation und Verschlingung verwendet. Zur Begrüßung Walhalls, zur Erhöhung des feierlichen Klanges und vollen Glanzes werden neben den gewöhnlichen Trompeten und Posaunen selten verwendete Instrumente genommen: Eine Baßtrompete, zwei Tenor- und zwei Baßtuben, eine Kontrabaßposaune und Kontrabaßtuba; so treten dreizehn Blechinstrumente ein. Am Schlusse des „Rheingold" werden zur musikalischen Kolorierung des mächtigen Regenbogens, auf dem die Götter zur Burg schreiten, sechs Harfen herangezogen. Für die Aufführungen auf unseren besten Bühnen müssen wohl zwei Harfen genügen, wenn die Spieler Künstler sind, die dasjenige übernehmen, was den sechs

Harfen übertragen ist und von jedem der sechs Spieler in leichter Weise ausgeführt werden kann. Auch zum „Feuerzauber“ werden sechs Harfen, gestimmte Glöckchen, Becken und Triangel verwendet, im „Rheingold“ auch achtzehn gestimmte Ambosse. Von den Holzbläsern werden bald je drei, bald je vier herangezogen; so in der ersten Szene des dritten Aktes der „Walküre“, wo zwei Piccolos mit zwei Flöten, zwei Oboen mit einem englisch Horn, drei Klarinetten mit einer Baßklarinette, acht Hörner, drei Fagotte, vier Trompeten, eine Baßtrompete, vier Posaunen, Kontrabaßtuba, vier Pauken, Becken, Rührtrommel, Harfen und Streicher in Aktion treten. Ähnlich ist das Orchester im „Siegfried“ und der „Götterdämmerung“. Um der großen Anzahl der Bläser ein gehöriges Gegengewicht zu geben, ist die Zahl der Streichinstrumente vorgeschrieben, im ganzen vierundsechzig: sechzehn erste, sechzehn zweite Violinen, zwölf Violen, zwölf Violoncellos, acht Kontrabässe. Wenn die Streicher geteilt sind, ist die Zahl der partizipierenden Pulte genau verzeichnet.

Damit die Klangwirkung eines solchen Riesenkörpers nicht die völlige Verdeckung der Singstimmen auf der Bühne zur Folge habe, fiel Wagner auf den Gedanken der Verdeckung des Orchesters, welche einen mehrfachen Zweck hat; vorerst den Klang einzudämmen, die verschiedenen Klangkörper miteinander möglichst zu verschmelzen, sodann die Illusion des Schauspieles nicht durch den Anblick der streichenden, blasenden und schlagenden Musiker zu stören. In solcher Art war dieses Mittel nicht neu. In den ersten Zeiten der Oper war das Orchester überhaupt unsichtbar, hinter der Bühne aufgestellt; die Verdeckung des Orchesters wurde auch von dem Franzosen Grétry im letzten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts befürwortet. Für ein Festspielhaus eignet sich die Verdeckung; unsere Opernhäuser können darauf verzichten. Das Bewußtsein, im Theater zu sein, wird auch durch die gänzliche Verdeckung nicht behoben, weder dort noch da. Es ist sogar ein eigener Reiz, dessen bewußt zu bleiben, die Illusion nicht ins Ungemessene zu steigern und überspannen zu wollen. Man würde fehlgehen,

wenn man die völlige Wirkungsfähigkeit dieser und der nachfolgenden Opern von Wagner von solchen Bedingungen abhängig machen wollte.

Wie der große Orchesterapparat, an den zugehörigen Stellen verwendet, seine übermächtige Wirkung ausübt, so gilt dies auch von jedem einzelnen Instrumente, welches, an der richtigen Stelle angebracht, von der gleichen Wirksamkeit wie die kompakte Orchestermasse sein kann. Die Weise, die in der „Walküre" dem Violoncell anvertraut ist, als Siegmund und Sieglinde sich begegnen, „sein Blick mit steigender Teilnahme an ihren Mienen haftet", wirkt gerade so und vielleicht noch fesselnder als manche reichbesetzte Stelle. Neben Reichtum und Überreichtum kommen hier auch Einfachheit und völlige Zurückhaltung in Verwendung der Mittel zu ihrem vollen Rechte.

Eine besonders liebevolle Behandlung widmet Wagner der Naturschilderung. Die orchestral koloristische Tonmalerei im Anschluß an die elementaren Naturvorgänge — wie Feuer, Wasserlauf, Blitz und Donner, Sturmwind, Erscheinung des Regenbogens — vollzieht sich nicht äußerlich, sondern wird zu den inneren Vorgängen der Handlung in Beziehung gebracht. Es werden nicht äußerliche Effekte erzielt, sondern die Mittel der Instrumentalmusik auch da in den Dienst der Handlung, der Psyche des Dramas gestellt. Die koloristisch-musikalischen Ausführungen sind zugleich Erlebnisse der handelnden Personen. Es wird uns wie im Spiegel der Seele mitgeteilt. Doch auch rein illustrativ wird die Musik verwendet, die das Klettern Alberichs, das „Knicken, Nicken und Gangeln" Mimes, das Schmieden der Zwerge, das Zischen der Dämpfe und anderes begleitet. So bildet das Orchester eines der wichtigsten, vielleicht das wichtigste dramaturgische Hilfsmittel in der Ausführung des Wagnerischen Kunstwerkes.

Auch die Durcharbeitung der Motive ist von diesem Standpunkte zu betrachten; sie ist einerseits ein rein musikalisches, andererseits ein dramatisch-dichterisches Mittel. Im „Ring" werden die Motive organisch verbunden; ihre Durcharbeitung beschränkt sich

nicht auf je einen Teil des Zyklus, sondern erstreckt sich gleichmäßig auf alle Teile.

Im „Rheingold" ist das motivische Grundmaterial gegeben, welches auch der Zahl nach die größere Menge der Motive vorerst in Einfachheit, wie Wagner sagt, als „plastische Naturmotive" einführt. Von den ungefähr neunzig Hauptmotiven, welche im „Ring" verwendet werden, findet man bereits über den dritten Teil im „Rheingold", und dann folgen die einzelnen Werke mit je sich vermindernder Zahl neu eingeführter Motive. Die „Götterdämmerung" hat fast nur ein Drittel neuer Motive gegenüber dem „Rheingold". Im umgekehrten Verhältnisse zu dieser Minderung der Neueinführung steht die stetige Steigerung der motivischen Arbeit, die Veränderung der Motive in rhythmischer, harmonischer und koloristischer Beziehung, die kombinatorische Vereinigung von zwei oder ausnahmsweise auch drei Motiven. Die vorerst in Naturkraft und Einfachheit erscheinenden Motive erfahren mannigfache Wandlungen, Varietäten, Veränderungen. Das Verfahren unterscheidet sich in einer Hauptbeziehung von der Variationentechnik der streng symphonischen und Kammermusik und erhält seine differentia specifica. In dieser wird ein periodisch aufgebautes Thema figurativ, kontrapunktisch, harmonisch und besonders in Orchesterkompositionen auch koloristisch variiert, immer unter Wahrung der periodischen Hauptcäsuren des Themas, welches den Ankerpunkt für das Festhalten an der musikalischen Grundlage des Themas bildet. Anders in der musikalisch-dramatischen Arbeit, bei welcher das Motiv sich schon äußerlich von dem Thema der Kammer- und symphonischen Musik durch die Kürze unterscheidet oder bei einer etwas längeren Ausdehnung durch die bei der dramatisch psychologischen Ausarbeitung nicht notwendige Beibehaltung der periodischen Gestaltung. Die Motivik des Musikdramas folgt dem äußeren und inneren Hergange der Handlung und berücksichtigt erst in zweiter Linie die ebenmäßige Ausgestaltung. Sie ist die Magd, das Drama der Gebieter. Ihre Linienführung ist von Wagner auf die Perspektive der Bühne berechnet, wie die Dekoration des Malers.

So unterſcheidet ſich die motiviſche Arbeit des Muſikdramas von der thematiſchen Arbeit der Kammer- und Symphoniemuſik, wenngleich mannigfach Analogien, Überleitungen, Überführungen und vielleicht auch Übergriffe ſtattfinden; dieſen letzteren begegnet man beſonders in der modernen ſymphoniſchen und Kammermuſikliteratur, in welche die motiviſche Arbeit des Wagneriſchen Muſikdramas hinüber geleitet wird. Auch in der klaſſiſchen und in der klaſſizitiſchen Literatur wird das Thema in ſeine Teile zerlegt, motiviſch verarbeitet; die Haydniſche Technik beruht zum großen Teile auf der Durcharbeitung kleinerer Motive, jedoch immer mit Rückſicht auf größere oder kleinere periodiſche Abſchnitte, die an ſich für die Ausgeſtaltung des betreffenden Satzes maßgebend ſind. Dieſer letztere unterſcheidet ſich naturgemäß auch von der eigentlichen Variation, welche in der klaſſiſchen Literatur nicht nur als ſelbſtändiger Satz, alſo als ein in ſich abgeſchloſſener Satz des ganzen zykliſchen Werkes gebraucht wird, ſondern auch innerhalb anderer Gebilde, wie in der Sonatenform und in den Rondogebilden Anwendung findet. Am eheſten könnte man die motiviſche Durcharbeitung im Muſikdrama derjenigen im Durchführungsteile an die Seite ſtellen, alſo dem zweiten Hauptteile der klaſſiſchen Sonatenform. Hier wird auch von modulatoriſchen Mitteln ein freierer Gebrauch gemacht, der in dieſem Teile ſeine volle Berechtigung hat, da er von der Expoſition und der Wiederholung eingeſchloſſen iſt. In den letzteren iſt das ſymmetriſche Konſtruktionsprinzip an ſich maßgebend und gelangt in der Gegenüberſtellung tonaler Hauptgruppen zur vollen Geltung. Wir haben bereits den Vergleich gemacht: dieſe Art motiviſcher Technik verhält ſich gegenüber der thematiſch motiviſchen Arbeit der Kammer- und Symphoniemuſik — und hier könnte man auch die Motivik beim Liede und der Ballade einſchließen — wie die Al-Fresco-, genauer Dekorationsmalerei zur Landſchaftsmalerei.

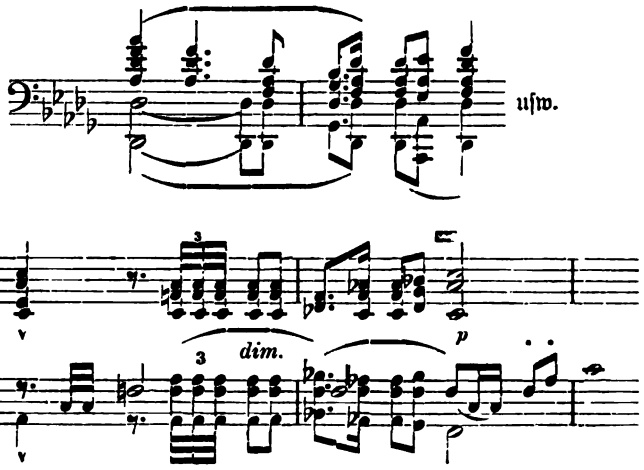
Die Motivik des Muſikdramas iſt in größeren — um nicht zu ſagen gröberen — Konturen ausgeführt, wohl deshalb ſchon mit Recht, weil ſie ja nur als inſtrumentale Begleitung für die Vorgänge der

Bühne, für die Aussprache der Personen und für die Über- und Einleitungen der einzelnen Szenen, respektive des ganzen Dramas gedacht, diesem Zwecke unterworfen ist. Sie ist also eine eigentliche Zweckmusik, die sich den Anforderungen desjenigen unterwerfen muß, dem sie dienstbar ist. Es kann in dieser Beziehung auch zu viel geschehen. Die Dienerin zeigt dann ein Antlitz, welchem die Dienstfertigkeit einen ängstlichen Ausdruck verleiht. Sie will dort und da den Geboten und Anforderungen entsprechen und verliert sich in kleinen Zügen, ihr Wesen wird zerfahren. Die Musik erhält den Charakter eines Mosaikbildes, in dem die Steinchen, die Motive und Motivteilchen den Gesamteindruck verwischen oder schädigen. Dies ist z. B. am Schluß der Szene zwischen Alberich und Hagen in der Götterdämmerung der Fall. Die Stimmung und Abtönung der Szene bildet den Zusammenhalt, den Kitt. Darin ist Wagners Kunst stetig vorgeschritten. Die Überleitungen und Stimmungsübergänge vervollkommnen sich. Wer wollte dann den Meister bei der Verwendung dieses oder jenes Motives immer fragen: Woher, Wieso, Wozu?

Wenn nun die dramatische Motivik einerseits gegenüber der Thematik der reinen Musik im Nachteil ist, so befindet sie sich andererseits wieder in einem großen Vorteile. An Stelle der intrikateren, feineren, spezifisch musikalischen Ausführung, die in der Kammer- und Symphoniemusik auf sich gestellt ist, tritt hier die dramatisch-tondichterische Verwendung, und darin hat Wagner im Anschluß an seine Vorgänger das Tiefsinnigste geleistet, was überhaupt bisher zutage getreten ist. Was Wagners Kunst in poetischer Verwendung und in tondichterischer Umdeutung der Motive im „Ring" bietet, übersteigt alles Vorangegangene. Das Motiv wird gelegentlich noch in der älteren Art zur Weckung der Erinnerung vorangegangener Erlebnisse oder Vorgänge angewendet, wie in der Schlußszene des „Siegfried", da Brünnhilde vor ihrem Liebesentschlusse von dunkeln Ahnungen erfüllt („Mein Auge dämmert, mein Licht verlischt: Nacht wird's um mich") an Wotans „heilige Schmach" gemahnt wird, die er der Tochter bekannte („Walküre" 2. Akt, 2. Szene). Hauptsächlich

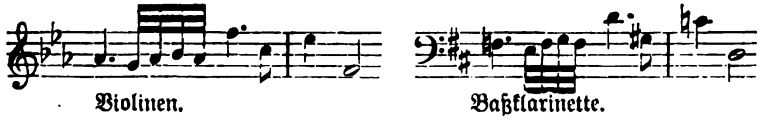
werden die Motive zur Aussprache von Ahnungen, von Weissagungen, von Ideenassoziationen geistvoll sinniger Beziehungen in metaphorischer Weise verwendet. Sie werden dichterisch umgeprägt, und dieser Umdeutung schließt sich dann auch die rein musikalische Umwandlung an. Überall liegen dichterische Absichten zugrunde, auch bei den Wandlungen der Motive im Anschluß an aufeinanderfolgende Stimmungen. Neben diesen poetisch-dramatischen Tendenzen bei der Verarbeitung und Einstellung von Motiven, die gerade im „Ring" von ausschlaggebender Wichtigkeit sind, leistet der Künstler den musikalisch-technischen Forderungen Genüge; die Motive werden in eigentlich thematischer Weise durchgearbeitet, wo und wann es dem Dramatiker zulässig erscheint. Manche motivische Veränderungen im Verlaufe eines größeren Gebildes sind lediglich aus musikalisch notwendigen Rücksichten vollzogen, und es bedarf dann keiner weiteren Erklärungen. Das Hineingeheimnissen hat darin seine natürlichen Schranken, die von der Deutungssucht nur allzu gern und allzu oft durchbrochen werden.

Das Motiv dient gelegentlich als Beantwortung einer Frage, die anstatt in Worten in der Musik erfolgt, wie im ersten Akte „Siegfried" bei der dritten Frage: „Wer wird aus den Stücken Nothung, das Schwert, wohl schweißen," nach Mimes Rufen des Entsetzens, „die Stücken!", bei denen Siegfrieds Kraftmotive ertönen, Mime die Antwort schuldig bleibt. Die Musik gibt die Antwort mit Siegfrieds Motiv: er ist es, der das Schwert neu schmieden wird. Dichter und Hörer verständigen sich da durch die Musik. Die Motive dienen als Mitteilung des ersteren an die letzteren; so wenn bei der Übernahme des Ringes von seiten Siegfrieds das Motiv der Rheintöchter erklingt: Siegfried denkt nicht an dieselben, wohl aber der Zuhörer. Den mannigfachsten Wandlungen werden die Motive unterzogen; ihr Ausdruck wird getrübt, verdüstert: So erleidet das Walhallmotiv mit Wotans traurigen Erfahrungen manche düstere Wandlung:

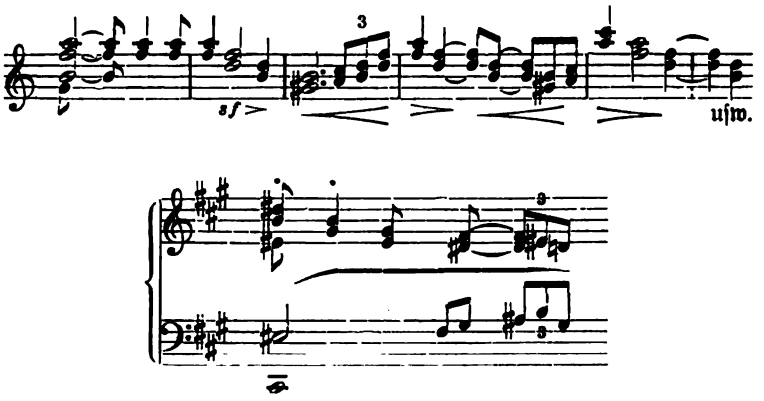


Dies ist zugleich ein Beispiel für Verbindung von zwei Motiven (Walhall und Rheingold).

Das Motiv der liebevollen Hingebung von Brünnhilde und Siegfried wird in jener grausigen Schlußszene des ersten Aktes „Götterdämmerung" zertreten und geknickt

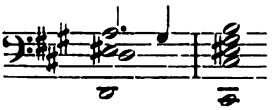


In Schattierungen aller Art, wie ein Gedanke in verschiedenen Stimmungen werden die Motive gewandelt, in negierend niederdrückender, in positiv erhebender, sich beruhigender Weise bis zur Zuversicht und zum Jubel. So wird das Ringmotiv in Brünnhildens Erfassung des Ringes als Liebeszeichen, das sie von Siegfried erhalten hat, lieblich, wonnig:

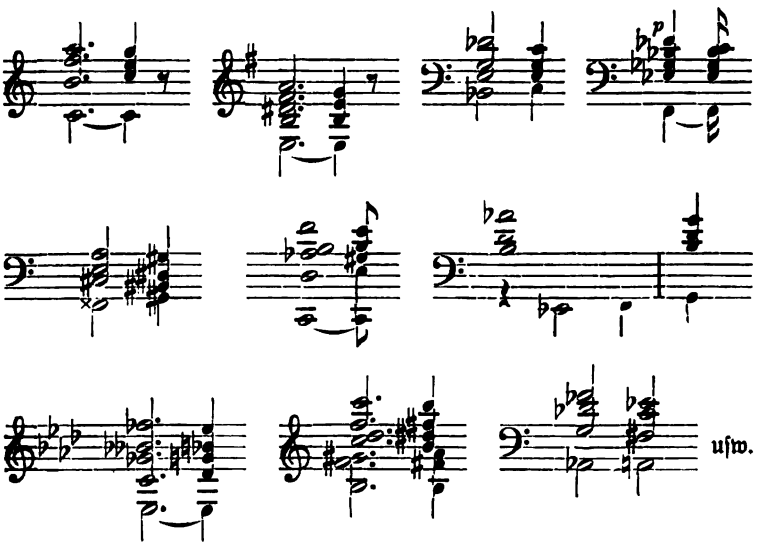


Unabsehbar sind diese geheimen Beziehungen; dem Hineingeheimnissen ist ein freier Spielraum gewährt. Manche Erklärung oder Deutung bleibt der Phantasie des Hörers überlassen. Der Symbolismus der Motivik steigert sich immer mehr, besonders vom dritten Akte „Siegfried", gerade infolge der noch vollendeteren motivischen Technik, die sich Wagner in der Zwischenzeit bei der Arbeit von „Tristan" und „Meistersingern" erworben hatte.

Die Motive sind entweder rein melodisch oder harmonisch erfunden. Die rein melodischen im „Ring" sind nicht selten auf den Tönen der Grundakkorde aufgebaut und demzufolge von greifbarster Plastik. Andere sind gänzlich harmonisch erdacht, wie ein Motiv, welches die Todesverkündigung Brünnhildens einbegleitet.



Solche Motive kann man sich gar nicht anders vorstellen, als in dem harmonischen Gewande. Auch das eine der Rheintöchter-Motive ist ein harmonisches; an seinen Wandlungen und an der Art seines mannigfach wechselnden Zusammenhanges „mit fast jedem andern Motiv der weithin sich erstreckenden Bewegung des Dramas" (X, 189) kann man die Art der musikalisch-dramatischen Veränderungen genauer darlegen. Es ist eines der markantesten Wagner-Motive mit dem Sept-undez-tredez-Vorhalt; besonders der Undezvorhalt spielt eine große Rolle.



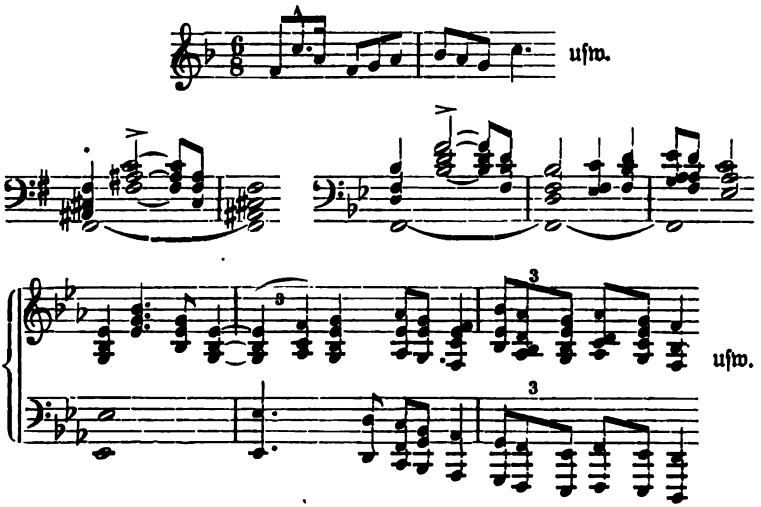
Jede Umbildung vollzieht ſich im engſten Anſchluß an den dramatiſchen Vorgang und die ſich in demſelben kundgebenden Leidenſchaften. Harmoniſche Wandlungen aller Art, von Dur in Moll, von Moll in Dur, von reinen Dreiklängen in übermäßige und ſonſtige alterierte und diſſonante Akkorde geben ein reiches Detailmaterial. Die harmoniſchen Beziehungen der Motive ſpiegeln den geheimnisvollen Zuſammenhang wieder. Auch die rhythmiſchen Umbildungen ſind mannigfaltig: Beſchleunigungen, Verlangſamungen, durch Synkopen bewerkſtelligte Umgeſtaltungen, wie überhaupt Umrhythmiſierungen aller Art. Gleich im Vorſpiel des „Rheingold“ verdoppelt ſich die Bewegung des erſten Motives, und ſo werden faſt alle Motive rhythmiſchen Wandlungen unterzogen. Solche Steigerungen bilden eines der Machtmittel der Wagneriſchen Kunſt. Beſonders die Liebesſzenen und die Momente, in denen Liebesſehnen zum Ausdruck gelangt, werden dynamiſch ſtetig aufſteigend, anſchwellend in Töne gebracht. Die figurative Steigerung vor dem Lenzeslied Siegmunds, das unbeſtimmte Liebesdrängen Siegfrieds bei Eröffnung des Geheimniſſes von der Felſenfrau durch

das Waldvöglein (Kl.-A. S. 199, 2, 2, dann S. 201, 3, 1 und S. 203, 1, 1) und endlich der Schluß der Götterdämmerung mit dem Hervorbrechen der Liebesgewalt nach dem Einsturz der Halle und Walhalls — da zeigt sich der musikalische Dramatiker in vollster Machtentfaltung. Die Tonkunst ist in der Höherführung der Motive die geeignetste Genossin der dramatischen und seelischen Vorgänge. In der Einleitung zur Erzählung Loges von der Minnemacht liegt eine willkommene Vorbereitung des Hörers durch die sich mählich steigernde und aufwärts schwingende Figur.

So selbständig ein oder das andere Motiv für sich ist, so steht es doch in einem innigen Zusammenhang mit anderen. Sie sind dann entweder rein musikalisch auseinander entfaltet oder in Analogie mit der ihnen innewohnenden Bedeutung aus- und miteinander entwickelt, wie z. B. Ring- mit Walhallmotiv aus einem und demselben Triebe hervorgegangen (vgl. S. 234). Man kann von Motivfamilien sprechen. Es gibt verschiedene Grade der Verwandtschaft: die Motive stehen zu einander im Verhältnisse wie Ahnen und Abkömmlinge oder wie Geschwister. Die Ableitungen eines aus dem anderen, oder von einem aus zwei oder mehreren sind so abwechslungsreich gestaltet, daß es manchmal nur ein Spiel der Kombination ist, ihre Beziehungen aufzudecken und in ihnen den geistigen Zusammenhang aufzuspüren. Es ließe sich eine ganze Skala der Ähnlichkeiten und Übereinstimmungen, wie der Abweichungen und Verselbständigungen aufstellen. Aus einem Keime entsteht gelegentlich ein Motiv und mit und aus demselben eine Kette von Bildungen, die mehr oder weniger darauf zurückzuführen sind. Loge und das Feuer bilden solch ein Aggregat von Akkorden und ihren Zerlegungen, diatonischen und chromatischen. Die Wälsungen haben ihren Kreis von Motiven, die in- und miteinander stehen. Sie dienen nicht allein äußerlich zur Kennzeichnung der Stammesgemeinschaft der einzelnen ihr zugehörigen Glieder, sondern werden gerade zur Äußerung psychischer Vorgänge bei diesen verwendet, wie dies im allgemeinen vor sich geht. Als Siegfried vor der schlafenden Brünnhilde seiner Mutter gedenkt, da äußert

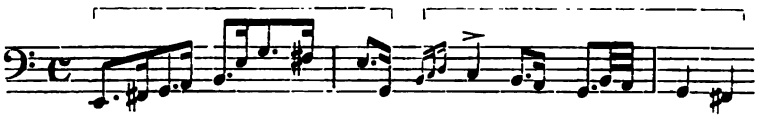
ſich ſein Bangen in einer der Familie entnommenen Art und Weiſe:

Die Einführung der Motive vollzieht ſich in verſchiedener Art, ſo daß ihr Zuſammenhang mit anderen nicht immer gleich auffällt. Ein Motiv taucht gelegentlich vorerſt in einem rhythmiſchen Anklang auf und gewinnt erſt allmählich ſeine definitive, richtiger ſeine beſtimmte Geſtalt. Der Umwandlungsprozeß aus einem Motiv in ein anderes vollzieht ſich manchmal vor uns, wie aus dem Hornmotiv des jungen Siegfried die heroiſche Geſtalt thematiſch gewonnen wird:

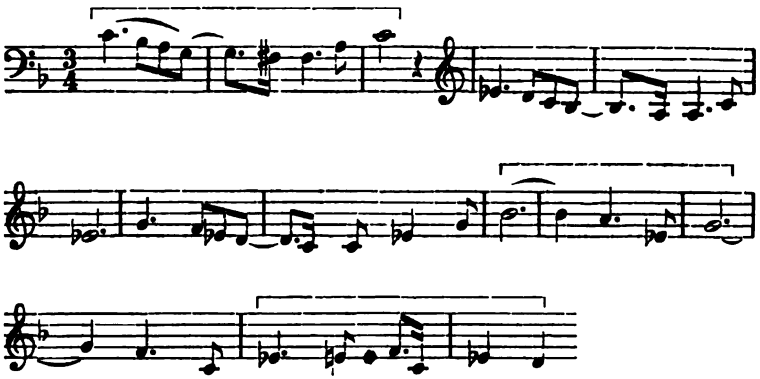


Die Weiter- und Fortbildungen erſtrecken ſich auf die nachzeitige Vereinigung von zwei oder drei Motiven, die in dieſer ihrer Aufeinanderfolge förmlich zu einem neuen ſelbſtändigen Motiv erwachſen; die pſychiſche Kombination ruft die muſikaliſche Zuſammenziehung hervor. Dies vollzieht ſich vorwiegend in den Erzählungen, in denen die Aneinanderreihung der Geſchehniſſe die

Folge der Motive bedingt, wie in der zweiten Szene des zweiten Aktes „Walküre“, da Wotan ob seiner Gebundenheit von Leid und Sorge erfüllt ist:

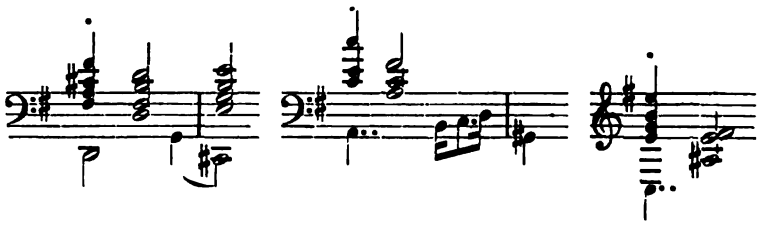


Die Anreihung zweier oder mehrerer Motive im tondichterischen Dienste einer Stelle ist nicht selten; darin besteht ein Teil der motivischen Arbeit. Wie sehr diese Technik sich vervollkommnet, ersieht man aus der Art, wie aus der Folge der Motive eine einheitliche Kantilene entwickelt wird. Der Prozeß vollzieht sich auch in umgekehrter Folge, indem aus einer Kantilene mehrere Motive gewonnen werden, die selbständige Bedeutung erhalten. Dies ist z. B. in dem Solo des Violoncello in der ersten Szene der „Walküre“ der Fall:

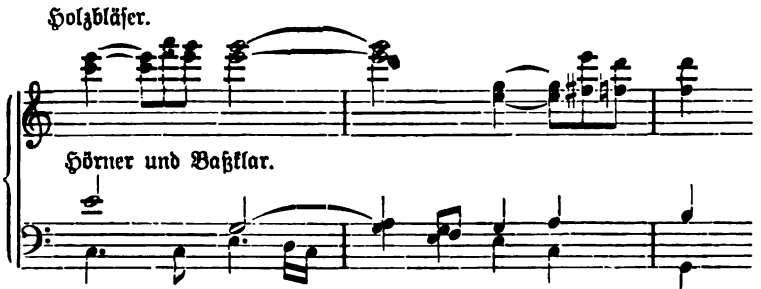


Wie in der symphonischen und Kammermusik die Themen in Motive zerlegt werden, so werden hier aus den Motiven Teile herausgenommen und in der Verarbeitung verwendet. Manchmal ist es nur ein auf- oder abwärtssteigendes Intervall, welches für eine Szene, oder einen Szenenteil symptomatische Bedeutung gewinnt, wie in der ersten Gibichungenszene der „Götterdämmerung“,

wo der Abwärtssprung, bald in Terz, bald in Quint oder Sept oder Oktav in seiner rhythmischen Prägnanz erkennbar bleibt: das Verhängnis hat Hagens Gier als zerstörendes Mittel erwählt.



Aus einem Motiv wird gelegentlich ein Teil entnommen und zur figurativen Begleitung verwendet und verarbeitet. Doch kann man nicht jeder Phrase motivische Bedeutung zuerkennen; auch ohne bestimmte tondichterische Absicht verarbeitet die künstlerische Phantasie den thematischen Stoff. Von den Mitteln der Kontrapunktik wird bald rein tonsetzerisch, bald im Dienste der Tonpoesie Gebrauch gemacht. Die Nachahmungen in der Einleitung zur „Walküre" veranschaulichen das Ballen des Unwetters, der drohenden Gewitterwolken, ebenso die Engführungen im Vorspiel zum dritten Akte „Siegfried", in dem das Bild des von Pein und Sorge gepeitschten Wotan entrollt wird. Die Umschlingungen der Stimmen steigern sich besonders mit diesem Akte. Vereinigungen von zwei und ausnahmsweise von drei Motiven werden in der sich stetig vervollkommnenden Kunsttechnik vorgenommen.



Fag., Vc. und Kl., Pos. (mit Hinweglassung der Nebenstimmen).

Der Unterschied der motivisch-dramatischen Übereinanderstellung von der eigentlich kontrapunktischen Gegenüberstellung bleibt bis zu Wagners letzten Werken generell bestehen. Die Motive werden übereinandergestellt und treffen zumeist in jenen Tönen zusammen, welche einen Zusammenklang geben. Dies geschieht manches Mal in einer Weise, daß nicht so sehr die Linienführung oder das Thematische der symphonischen Arbeit bestimmend ist, als das koloristische Moment. Es entsteht so eine Führung, die nicht mit Unrecht als „koloristischer Kontrapunkt" bezeichnet wurde. Davon gibt der Schluß der Trilogie ein besonders deutliches Beispiel. Die Einbekleidung der Motive und ihrer Zusammenfügungen mit farbigen Gewändern gewährt den mannigfaltigsten Sinnenreiz. Dieses Verfahren wurde von den Manieristen äußerlich angewendet. Motive kommen nicht nur im Instrumentalkörper vor, sondern werden auch von der Gesangsstimme übernommen, zumeist dann, wenn ein besonderer Nachdruck gegeben werden soll.

Die Verbindung der Motive innerhalb größerer Gebilde gewinnt immer mehr an technischer Vollendung. Alles fügt sich aneinander, ist in das Ganze eingeordnet und geht in ihm auf. Ab und zu sind die Nähte erkennbar und wohl zumeist erst dann, wenn man vom lebensprühenden Kunstorganismus die tondichterische Hülle abreißt, gerade so wie die Gehirnnähte erst sichtbar werden, wenn man die Kopfhaut von der Decke entfernt. In der Vereinigung, der Kongruenz in Ausführung des Kompromisses liegt der größte Triumph der Wagnerischen Kunsttechnik, die in dieser Beziehung in der dritten Periode seines Schaffens ihre höchste Vollkommenheit erreichte.

XVII.

Eine Arbeit wie die Musik des Nibelungen-Zyklus konnte nicht, wie Wagner ursprünglich annahm, in drei Jahren vollendet werden. Es vergingen von dem Jahre 1852, da er die Dichtung des Zyklus fertigstellte, bis zum Abschlusse der Partitur noch volle zwei und zwanzig Jahre. Die musikalische Arbeit hatte er Ende Juni 1857 bis zur Mitte des zweiten Aktes von „Siegfried" gebracht; da ließ er sie liegen. „Ich habe meinen jungen Siegfried noch in die schöne Waldeinsamkeit geleitet; dort hab' ich ihn unter der Linde gelassen und mit herzlichen Tränen von ihm Abschied genommen .... Es hat mich einen harten, bösen Kampf gekostet, ehe ich so weit kam" (L. II, 173, 175; Zürich, 28. Juni 1857). Die Kämpfe waren innere und äußere: Äußere um die Beschaffung der Mittel für seine Existenz und um die Bewerkstelligung von Aufführungen seiner vorangegangenen Opern; innere Kämpfe, die ihm die harte Entbehrung ob der Entfernung vom größeren deutschen Kunstleben auferlegte, tiefste seelische Erregungen in der Liebe zu einer Frau, und die Entfremdung und Abkehr von seiner Gattin. Sein Hauptquartier war Zürich und die Umgebung; nähere oder weitere Ausflüge machte er in die französische Schweiz, an die oberitalienischen Seen, dann nach Genua, Spezia, ferner nach Paris, London (Febr. bis Juni 1855), wo er, von der philharmonischen Gesellschaft berufen, in Anhoffung materiellen Gewinns, der aber ausblieb, Konzerte dirigierte; diese Reise hatte in unliebsamer Weise die Komposition der „Walküre" unterbrochen. Sogar nach Amerika sollte er behufs Erwerbung von Mitteln für seinen Lebensunterhalt gehen; doch kam es nicht dazu. Ein

Antrag aus Brasilien vom Kaiser Dom Pedro zur Komposition einer italienischen Oper oder vielmehr einer Oper für die italienische Operngesellschaft in Rio de Janeiro war mit bestimmend zur Ausführung eines Planes, den er schon früher ins Auge gefaßt hatte und welcher die Unterbrechung seiner „Ring"-Komposition zur Folge hatte.

Wagner war es nachgerade müde, eine Partitur nach der andern ohne die Möglichkeit einer Aufführung aufzustapeln, denn der „Ring" war nur als Bühnenfestspiel möglich, und zur Ausführung dieses mählich wachsenden Planes, der seit 1851 immer wieder hervortritt und allmählich ausreift, waren für den Verbannten keine Aussichten vorhanden. So war es jetzt seine Absicht, ein „praktikables Opus" zu schaffen und er nahm an, daß die neue in Angriff zu nehmende Oper ihm bald und schnell „gute Revenuen abwerfen" und ihn „für einige Zeit flott erhalten werden" (Juni 1857). Wie erstaunen wir zu hören, daß dieses Werk „Tristan und Isolde" ist, dasjenige, in dem er sich über alles, was bisher in der Opernliteratur geschaffen worden war, rücksichtslos hinwegsetzte und an welches er „die strengsten, aus seinen theoretischen Behauptungen fließenden Anforderungen zu stellen erlaubt". Wagner wollte mit dem „Tristan" „ein seiner szenischen Anforderungen und seines kleineren Umfanges wegen leichter und eher ausführbares Werk liefern". Der Umfang war allerdings kleiner als der des „Ring des Nibelungen", aber die Anforderungen an die Darsteller noch größer als diejenigen, die Wagner in seinen Werken bis zur Komposition des „Siegfried" gestellt hatte. Ob die Abwesenheit und die Entfernung von dem deutschen Musikleben diese weit ausgedehnte und große Anforderungen stellende, dichterisch-musikalische Konzeption mit verursachten, möge dahingestellt bleiben. Seine Freunde in Deutschland fürchteten ohnedies, daß Wagner „bei so langer Entwöhnung vom lebendigen Verkehre mit dem Theater wohl die früheren Vorzüge einbüßen, in das Unpraktische, Unbühnen- und Unsängermäßige verfallen, somit den neuen Arbeiten den Wert der Aufführbarkeit entziehen möchte". Diese Befürchtung

ſetzte ſich bei ſeinen Gegnern in ein Vorurteil gegen ſein weiteres Schaffen um, und ſo hatte denn „Triſtan“ nicht nur aus inneren, ſondern auch aus äußeren Gründen eine lange Leidensgeſchichte im Theaterleben zu beſtehen. Wagner war ſich bei der Kompoſition des „Ringes“ wie ein Nachtwandler vorgekommen, der von ſeinem Tun kein Bewußtſein hätte. Nun wollte er bewußt für die Tagesbühne etwas ſchaffen, blieb aber auch da in jenem ſomnambulen Zuſtande, den Schopenhauer als eine Begleiterſcheinung künſtleriſchen Schaffens erklärt.

Mit den Werken dieſes Philoſophen war Wagner im Juli 1854 näher bekannt worden, und er begrüßte ſie als ein „Himmelsgeſchenk, das mir in meine Einſamkeit gekommen iſt“. Er war durch ſeinen Freund Herwegh auf Schopenhauer aufmerkſam geworden; Herwegh hatte erkannt, daß eine gewiſſe Geiſtes- und Sinnesverwandtſchaft zwiſchen Wagners früheren Operndichtungen und Schopenhauers Grundanſchauung von der „Verneinung des Willens zum Leben“ beſtehe. Ob die Entſtehung der erſten Idee des „Triſtan“, die in die gleiche Zeit fällt, urſächlich mit der Bekanntſchaft des Schopenhaueriſchen Hauptwerkes zuſammenhängt, mag dahingeſtellt bleiben. Wagner gibt eine Erklärung, die uns für ſich Genüge leiſten kann. „. . . . . Da ich nun aber doch im Leben nie das eigentliche Glück der Liebe genoſſen habe, ſo will ich dieſem ſchönſten aller Träume noch ein Denkmal ſetzen, in dem vom Anfang bis zum Ende dieſe Liebe ſich einmal ſo recht ſättigen ſoll: ich habe im Kopf einen Triſtan und Iſolde entworfen, die einfachſte, aber vollblutigſte muſikaliſche Konzeption; mit der ſchwarzen Flagge, die am Ende weht, will ich mich dann zudecken, um — zu ſterben“ (L. II, 46, Herbſt 1854).

„Triſtan“ iſt in der Tat das Drama der Liebe oder noch richtiger der Liebesqual, „welcher die beiden über ihr Verhältnis aufgeklärten Liebenden bis zu ihrem Tode verfallen ſind“. Den Inhalt dieſes „Urgedichtes“ der Liebe gibt Wagner kurz ſelbſt an: „Der treue Vaſall hatte für ſeinen König diejenige gefreit, die ſelbſt zu lieben er ſich nicht geſtehen wollte, Iſolden, die ihm als

Braut seines Herren folgte, weil sie dem Freier selbst machtlos folgen mußte. Die auf ihre unterdrückten Rechte eifersüchtige Liebesgöttin rächte sich: den, der Zeitsitte gemäß für den nur durch Politik vermählten Gatten durch die vorsorgliche Mutter bestimmten Liebestrank, läßt sie durch ein erfindungsreiches Versehen dem jugendlichen Paare kredenzen, das, durch seinen Genuß plötzlich in hellen Flammen auflodernd, sich gestehen muß, daß nur sie einander gehören. Nun war des Sehnens, des Verlangens, der Wonnen und des Elendes der Liebe kein Ende: Welt, Macht, Ruhm, Glanz, Ehre, Ritterlichkeit, Treue, Freundschaft, alles wie wesenloser Traum verstoben: nur Eines noch lebend: Sehnsucht, Sehnsucht, unstillbares, ewig neu sich gebärendes Verlangen, — Schmachten und Dürsten; einzige Erlösung — Tod, Sterben, Untergehen, Nichtmehrerwachen!"

Zur Zeit, da die Idee des Tristan-Werkes Gestaltung gewinnt, entwirft Wagner gleichzeitig die Skizze zu einem Drama aus dem indischen Leben, „die Sieger", ein buddhistisches Drama, wohl hiezu angeregt durch Schopenhauers Vertiefung in die indische Religionsphilosophie. Diese Skizze steht im ursächlichen Zusammenhange mit der Idee der „Parsifal"-Dichtung, die skizziert wird, als der „Tristan" Ende Juni 1857 aufgenommen und in der Dichtung vollendet ward. Die Komposition des „Tristan" wurde im September desselben Jahres begonnen, durch eine Reise nach Paris und durch die infolge des Zerwürfnisses mit seiner Frau (welche am 17. August 1858 nach Dresden ging) plötzlich angetretene Reise nach Italien unterbrochen. Nach seiner Rückkehr Mitte März 1859, wird die Komposition in Luzern bald beendigt (Anfangs August). Nachdem vom Herbst 1854 bis August 1857 die Vorarbeiten besorgt waren, fällt die Hauptarbeit am „Tristan" in die Zeit von August 1857 bis August 1859. Keines der späteren Musikdramen Wagners ist trotz der äußeren Hemmungen verhältnismäßig in so raschem Zuge fertiggestellt, wie der „Tristan". Das war ein inneres Drängen und ein Bangen, das Werk nicht zu Ende zu bringen, ähnlich, wie die Todesfurcht ihn vor Fertig-

ſtellung ſeines „Tannhäuſer“ befiel. Jetzt war es keine Furcht vor dem Tode, ſondern eine Sehnſucht nach dem Tode, wie die, welche Triſtan und Iſolde erfüllt.

Die „Triſtan“-Zeit iſt in Wagners Leben die der tiefſten Erregung. Dies ſpiegelt ſich auch im Ausdruck ſeines Geſichtes wieder. Das aus der damaligen Zeit erhaltene Bild trägt einen ſo leidenvollen, weltabgewandten Ausdruck, wie keines der andern, von denen manches auch aus kummervoller Zeit ſtammt. Äußere und innere Not, Qual und Pein marterten damals ſein Gemüt. Die ungeahnte Freude, ein kleines Landhaus zu ungeſtörter Arbeit eingeräumt zu erhalten, das die Familie Weſendonk neben ihrer Beſitzung in Enge bei Zürich eigens für ihn einrichtete, ſollte von kurzer Dauer ſein (von Januar 1857 bis Auguſt 1858). Er hatte eine wahlverwandte Seele gefunden, von der er ſich nunmehr auch trennen mußte.

Die Texte der fünf Lieder „der Engel“, „Träume“, „Schmerzen“, „Stehe ſtill“, „Im Treibhauſe“, von denen Wagner vier im Winter 1857/58 und das fünfte im Mai 1858 in Muſik ſetzte, ſtammen von der Gattin ſeines Freundes und Gönners Otto Weſendonk. Die Seelenverwandtſchaft und Gleichartigkeit der Stimmung zwiſchen der Dichterin, Mathilde Weſendonk, und dem Komponiſten tritt in einer auffallenden Weiſe künſtleriſch zutage. Es war ein Seelenbund geſchloſſen; Frau Minne hatte beide bezwungen. In einem Briefe an ſeine Schweſter Kläre vom 20. Auguſt 1858 erzählt Wagner von der „Liebe jener jungen Frau, die mir anfangs und lange zagend, zweifelnd, zögernd und ſchüchtern, dann aber immer beſtimmter und ſicherer ſich näherte. Da zwiſchen uns nie von einer Vereinigung die Rede ſein konnte, gewann unſere tiefe Neigung den traurig wehmütigen Charakter, der alles Gemeine und Niedere fern hält und nur in dem Wohlergehen des anderen den Quell der Freude erkennt“ . . . „Und dieſe Liebe, die ſtets unausgeſprochen zwiſchen uns blieb, mußte ſich endlich auch offen enthüllen, als ich vorm Jahre den Triſtan dichtete und ihr gab. Da zum erſten Male wurde ſie machtlos

und erklärte mir, nun ſterben zu müſſen!“ Noch 1863 ſchreibt Wagner an Frau Wille: „Sie iſt und bleibt meine erſte und einzige Liebe“. Er bezeichnet dieſe Liebe als den Höhepunkt ſeines Lebens. Dieſe vornehme Frau wirkte klärend und läuternd auf ihn; ſie war ihm ein „lieber, lauterer Engel der Wahrheit“, durch den er „die ſchöne, tief beruhigte Stimmung“ gewann: „Ich wußte Dich ſo erhaben, ſo verklärt, daß ich es mit Dir ſein mußte“ ... „Meine Liebe zu Dir konnte nie, durch keinen noch ſo ſchrecklichen Augenblick, mehr ihren Duft, ja nur ein zartes Stäubchen dieſes Duftes verlieren“ ... „Welchen einzig möglichen, tief beſeligenden Troſt es mir gewährt, Dich ſo hoch und erhaben zu wiſſen“ ... „Dir gleich, Deiner würdig zu ſein, — das iſt der Haſt meines Lebens!“ Durch ſie war ihm „Beklemmung und Bangigkeit“ genommen. Dieſe Zitate ſtammen aus den „Tagebuchblättern und Briefen“ 1853—1871 („Richard Wagner an Mathilde Weſendonk“).

Die Überwindung und die Entſagung war nur nach tiefem Leiden gewonnen. „So tief und ſchrecklich, wie in den vergangenen letzten Monaten, habe ich nie zuvor in meinem Leben empfunden.“ Er ſagt ſich, daß ſolche Liebe und alles Erhabene in der Welt unglücklich ſein müſſe. In den trübſten Gedanken und Stimmungen ruft er: „Du biſt die wahre Axe meines Lebens.“ „Die ungeheuren Kämpfe, die wir beſtanden, wie können ſie enden, als mit dem Siege über jedes Wünſchen und Begehren?“ ... „Ruhe der Sehnſucht! Stillung jedem Begehren! Edle, würdige Überwindung!“ ... „Die Welt iſt überwunden: in unſrer Liebe, in unſren Leiden hat ſie ſich ſelbſt überwunden.“ Im Jänner 1859 tritt die Beruhigung auch äußerlich in den Briefen hervor, indem anſtatt des trauten „Du“ das „Sie“ folgt. Ihre Freundſchaft erhält ſich über das Leben. Der Gatte hatte ſich ihr angeſchloſſen. „Kinder, daß wir drei ſind, iſt doch etwas wunderbar Großes! Es iſt unvergleichlich mein und Euer größter Triumph ....“

Der Welt hat dieſes Liebesverhältnis reiche Ernte gebracht. „Jene eine höchſte Blütenzeit hat in mir eine ſolche Fülle von

Keimen getrieben, daß ich jetzt nur immer in meinen Vorrat zurückzugreifen habe, um mit leichter Pflege mir die Blume zu erziehen" (M. W. 122, 10. April 1859). „Meine Produktionskraft ernährt sich immer noch aus den Keimen und Blüten, die eine kurze Zeit wie ein befruchtendes Gewitter in mir wirkte" (ib. 128, 26. April 1859). Es ist die Zeit, da er am „Tristan" arbeitete, „um an ihm die tiefe Kunst des tönenden Schweigens für mich zu Dir sprechen zu lassen" (ib. 68, 12. Oktober 1858). „Daß ich den ‚Tristan' geschrieben, danke ich Ihnen aus tiefster Seele in alle Ewigkeit" (ib. 291, Paris, 21. Dezember 1861). „Tristan", „Parsifal" und „Meistersinger" entstanden in diesem Blütensegen. In den letzteren hat Wagner seinem „Freunde ein Monument gesetzt" in der Partie des Pogner, die der Künstler auf Grund „einer wohltätigen Lebenserfahrung" mit besonderer Liebe behandelte (O. W. 83).

Die Komposition der Gedichte schwebt in der „Tristan"-Atmosphäre. „Träume" und „Im Treibhause" wurden von Wagner selbst „Studien zu ‚Tristan und Isolde'" genannt. Aus der Musik des Liedes „Im Treibhause" keimte die Vertonung des todwunden Tristan. Die Musik der „Träume" kehrt in der Liebesnacht von „Tristan und Isolde" wieder; Wagner „gefiel dies Lied besser als die stolze Szene; Himmel, das ist schöner als alles, was ich gemacht!" (ib. 287). „Besseres, als diese Lieder, habe ich nie gemacht, und nur sehr weniges von meinen Werken wird ihnen zur Seite gestellt werden können" (ib. 62). Der Künstler setzte hier seine persönliche Neigung an Stelle des kritischen Urteiles. Die Lieder sind nicht nur als stimmungsvolle Gebilde, sondern auch als künstlerischer Niederschlag erhebender Erlebnisse wertvoll. Zum Liederdichter fehlten Wagner die in kleinen Formen notwendigen, engeren Beziehungen im Wechsel und in der Aufeinanderfolge der kleinsten Teile. Es fehlte ihm auch die rasche Erfindu[illegible]be, die sich in einem kleinen Gebilde im Moment zusammenf[illegible]ar von Jugend gewöhnt, mit großen Strichen zu arbei[illegible] Urteil Wagners könnte Bedenken nicht unbegründet erschei[illegible] die bei der Aufnahme seiner Ansichten über andere Werke a[illegible]

Wie gar sehr und wie oft sind die Künstler in arger Täuschung über den relativen Wert ihrer eigenen Werke!

Den Vorzug, daß sich in diesen Liedern Wort und Ton innigst vermählen, teilen sie mit dem „Tristan". In ihm erscheint der Traum der Romantiker erfüllt: das Wort geht in der Musik, die Musik im Wort restlos auf. Aus der Sprache der Gedanken taucht die Sprache der Gefühle auf, der regelrechte Vers geht in abgerissene Sätze und Ausrufe über; bei ihrer Vereinigung mit Tönen gelangt die Macht der Musik zu voller Geltung, sogar zu einer gewissen Vorherrschaft über das Wort, im Drama auch über die Handlung. So konnte Wagner sagen, daß im zweiten Akte „Tristan" fast gar nichts vorgehe, wie Musik (IX, 307). „Dieses Werk ist mehr Musik als alles, was ich zuvor gemacht habe." Die Vorgänge der Handlung werden von außen nach innen verlegt, die äußere Handlung so viel als möglich beschränkt. Das Ideal der Florentiner Hellenisten, welche die Oper begründeten, ist erreicht: das Musikdrama ist ein Mittel der Seelenkunde geworden. Von den szenischen Machtmitteln der Oper — Seefahrt, Stimmungsdekoration in Tag- und Nachtbildern, von Jagd und Kampf — ist gleichwohl ein dichterisch wirksamer Gebrauch gemacht; aber in einer Weise, daß dies alles gegenüber den inneren Vorgängen der Handlung zurücktritt. Wenn dieses Werk als Literaturoper bezeichnet wurde (von Bülow während der Arbeit am Klavier- [illegible] somit mehr für das literarisch-musikalische Studium als [illegible] szenische Aufführung geeignet erscheint, so könnte man diese [illegible] „Musikoper" [illegible]nnen, indem einzig die Musik [illegible] die Vorführ[illegible] der Vorgänge gibt, die fast [illegible]sch sind. [illegible]schen Bewegungen werden [illegible] sich [illegible]schauer, richtiger dem [illegible] geschlossenen Augen [illegible]lung auf der Bühne

[illegible]erholt werden, [illegible]r kennt, ent-

Keimen getrieben, daß ich jetzt nur immer in meinen Vorrat zurückzugreifen habe, um mit leichter Pflege mir die Blume zu erziehen" (M. W. 122, 10. April 1859). „Meine Produktionskraft ernährt sich immer noch aus den Keimen und Blüten, die eine kurze Zeit wie ein befruchtendes Gewitter in mir wirkte" (ib. 128, 26. April 1859). Es ist die Zeit, da er am „Tristan" arbeitete, „um an ihm die tiefe Kunst des tönenden Schweigens für mich zu Dir sprechen zu lassen" (ib. 68, 12. Oktober 1858). „Daß ich den ‚Tristan' geschrieben, danke ich Ihnen aus tiefster Seele in alle Ewigkeit" (ib. 291, Paris, 21. Dezember 1861). „Tristan", „Parsifal" und „Meistersinger" entstanden in diesem Blütensegen. In den letzteren hat Wagner seinem „Freunde ein Monument gesetzt" in der Partie des Pogner, die der Künstler auf Grund „einer wohltätigen Lebenserfahrung" mit besonderer Liebe behandelte (O. W. 83).

Die Komposition der Gedichte schwebt in der „Tristan"-Atmosphäre. „Träume" und „Im Treibhause" wurden von Wagner selbst „Studien zu ‚Tristan und Isolde'" genannt. Aus der Musik des Liedes „Im Treibhause" keimte die Vertonung des todwunden Tristan. Die Musik der „Träume" kehrt in der Liebesnacht von „Tristan und Isolde" wieder; Wagner „gefiel dies Lied besser als die stolze Szene; Himmel, das ist schöner als alles, was ich gemacht!" (ib. 287). „Besseres, als diese Lieder, habe ich nie gemacht, und nur sehr weniges von meinen Werken wird ihnen zur Seite gestellt werden können" (ib. 62). Der Künstler setzte hier seine persönliche Neigung an Stelle des kritischen Urteiles. Die Lieder sind nicht nur als stimmungsvolle Gebilde, sondern auch als künstlerischer Niederschlag erhebender Erlebnisse wertvoll. Zum Liederdichter fehlten Wagner die in kleinen Formen notwendigen, engeren Beziehungen im Wechsel und in der Aufeinanderfolge der kleinsten Teile. Es fehlte ihm auch die rasche Erfindungsgabe, die sich in einem kleinen Gebilde im Moment zusammenfaßt. Er war von Jugend gewöhnt, mit großen Strichen zu arbeiten. Dieses Urteil Wagners könnte Bedenken nicht unbegründet erscheinen lassen, die bei der Aufnahme seiner Ansichten über andere Werke auftreten.

Wie gar sehr und wie oft sind die Künstler in arger Täuschung über den relativen Wert ihrer eigenen Werke!

Den Vorzug, daß sich in diesen Liedern Wort und Ton innigst vermählen, teilen sie mit dem „Tristan". In ihm erscheint der Traum der Romantiker erfüllt: das Wort geht in der Musik, die Musik im Wort restlos auf. Aus der Sprache der Gedanken taucht die Sprache der Gefühle auf, der regelrechte Vers geht in abgerissene Sätze und Ausrufe über; bei ihrer Vereinigung mit Tönen gelangt die Macht der Musik zu voller Geltung, sogar zu einer gewissen Vorherrschaft über das Wort, im Drama auch über die Handlung. So konnte Wagner sagen, daß im zweiten Akte „Tristan" fast gar nichts vorgehe, wie Musik (IX, 307). „Dieses Werk ist mehr Musik als alles, was ich zuvor gemacht habe." Die Vorgänge der Handlung werden von außen nach innen verlegt, die äußere Handlung so viel als möglich beschränkt. Das Ideal der Florentiner Hellenisten, welche die Oper begründeten, ist erreicht: das Musikdrama ist ein Mittel der Seelenkunde geworden. Von den szenischen Machtmitteln der Oper — Seefahrt, Stimmungsdekoration in Tag- und Nachtbildern, von Jagd und Kampf — ist gleichwohl ein dichterisch wirksamer Gebrauch gemacht; aber in einer Weise, daß dies alles gegenüber den inneren Vorgängen der Handlung zurücktritt. Wenn dieses Werk als Literaturoper bezeichnet wurde (von Bülow während der Arbeit am Klavierauszug), somit mehr für das literarisch-musikalische Studium als für die szenische Aufführung geeignet erscheint, so könnte man diese Schöpfung eher „Musikoper" benennen, indem einzig die Musik den Schlüssel für die Vorführung all der Vorgänge gibt, die fast ausschließlich psychologisch sind. Die seelischen Bewegungen werden in Töne gefaßt und teilen sich so dem Zuschauer, richtiger dem Zuhörer mit. Man kann dem Liebesduett mit geschlossenen Augen zuhören und wird dabei gegenüber der Schaustellung auf der Bühne nicht viel verlieren.

Damit soll nicht der so oft gemachte Vorwurf wiederholt werden, daß diese längste aller Liebesszenen, die die Literatur kennt, ent-

wicklungslos sei, daß sie nicht wie die Liebesszene von Elsa und Lohengrin, von Siegmund und Sieglinde, von Siegfried und Brünnhilde in einem stetigen Fortschreiten der Vorgänge vor sich gehe. Auch hier entrollt sich eine innere Entwicklung des Empfindungslebens vom ersten Jubel des Wiedersehens zu dem Insichversenken, dem Nachsinnen über alles, was die Liebenden trennt, über die Truggebilde im Lichte des Tages, die Vereinigung im Dunkel der Nacht, über die einzige Möglichkeit, die Trennung für immer im Liebestod zu überwinden, bis zum letzten Teile der Liebesszene, dem Übergang in die Ekstase. Dies ist nicht nur innerlich begründet, sondern wird auch mit Rücksicht auf die formal symmetrische Konstruktion der ganzen Szene, die fast den zweiten Akt völlig ausfüllt, vollzogen, indem hier die Rhythmik und Dynamik eines zyklischen symphonischen Gebildes von der Dramatik eingefaßt wird, wie ein kostbarer Edelstein von der Goldfassung.

Die Anforderungen an die Auffassungskraft der Zuhörer sind hier allerdings nicht gering. Die Stilbehandlung ist die schwierigste, die uns in Wagners Opern begegnet. Der Umfang des Ganzen ist nichts weniger als beschränkt, die Konturen sind ins Weiteste gezogen, die Bogen auf das Höchste gespannt. Obzwar Wagner sich nur auf eine Auseinandersetzung der inneren Vorgänge beschränkt, ist das Volumen des Gedichtes „von derselben ausführlichen Bestimmtheit, die vom Dichter eines historischen Stoffes auf die Erklärung der äußeren Zusammenhänge der Handlung, zum Nachteil der deutlichen Kundmachung der inneren Motive angewendet werden mußte. . . . Leben und Tod, die ganze Bedeutung und Existenz der äußeren Welt, hängt hier allein von der inneren Seelenbewegung ab. Die ganze ergreifende Handlung kommt nur dadurch zum Vorschein, daß die innerste Seele sie fordert, und sie tritt so an das Licht, wie sie von innen vorgebildet ist“ (VII, 122).

Die Handlung ist in die wichtigsten seelischen Momente zusammengezogen, und diese sind wieder in breitester Weise ausgeführt.

Die Verdichtung, die Kondenſierung der Handlungsmomente iſt in wenigen Motiven vollzogen; dieſe werden dann in allerreichſter Weiſe behandelt und ausgeführt. Alles dreht ſich um das Zentrum der Liebe in den verſchiedenſten ſeeliſchen Färbungen, pſychiſchen Schattierungen und tondichteriſchen Kundgebungen. So wurden die Hauptmotive der Oper von den Exegeten in dieſer Art benannt, als Liebes-Zauber, -Sehnſucht, -Verhängnis, -Groll, -Hoffnung, -Jubel, -Beſeligung, -Erwartung, -Schmerz, -Not, -Qual, -Trank, Begrüßung, Untrennbarkeit, Sehnſuchtsklage bis zur Verzweiflung, Todesſehnſucht, Todesverklärung und dem Liebesfluch. Dieſen letzteren bezeichnet Wagner (VIII, 180) „als die Spitze der Pyramide, bis zu welcher die tragiſche Tendenz dieſes Triſtan ſich auftürmte“. Es iſt dann hier nicht mehr die Frage, wie weit die phyſiſche Grundlage dieſes Liebeslebens und Treibens reicht und wo die Metaphyſik, die Überſinnlichkeit beginnt. In mancher Beziehung ſcheinen die von Schopenhauer („Welt als Wille und Vorſtellung“ 2. Band, 4. Buch, 44. Kapitel, „Metaphyſik der Geſchlechtsliebe“) vertretenen Anſichten von Einfluß geweſen zu ſein, wenngleich die Hauptthеſe dieſes Kapitels, daß der Geſchlechtsliebe die Erhaltung der Gattung zugrunde liege, nicht der Liebe Triſtans und Iſoldens unterſchoben werden dürfte. Das Wort Nietzſches, „Triſtan“ ſei das opus metaphysicum aller Kunſt, möchte ich umprägen; „Triſtan“ iſt „das opus metaphysicum der Liebe.“

Es iſt dann gleichgültig, wie wir uns den Trank — man möge ihn Zauber- oder Liebestrank oder wie immer nennen — deuten. Er iſt nicht in der gleichen Weiſe aufzufaſſen, wie etwa der Trank bei Calderon, Shakeſpeare, Goethe in der verſchiedenen Art der Verwendung. Hier iſt der Trank jedenfalls nicht ſo ſehr als Zaubermittel anzuſehen, obzwar man ſpeziell von „Triſtan und Iſolde“ ſagt, daß der Liebeszauber das Grundmotiv des ganzen Dramas bilde — ſondern als pſychologiſch tiefbegründetes Symbol der Tragik des Dramas. Den Zufall, der in Gottfrieds von Straßburg Epos den beiden den Trank in die Hände ſpielt, ver-

wandelt Wagner äußerlich in die Absicht Brangänens, den Tod der Liebenden zu verhindern und anstatt des gewollten Todestrankes den Liebestrank zu reichen. Für uns ist dies von nebensächlicher Bedeutung. Nach dem vermeintlichen Eintritte des Todes kommt es zum offenen Geständnis. Der Wille der beiden, einander völlig anzugehören, ob lebend oder tot, ist das einzig Bestimmende. Ihr Entschluß bringt sie in Konflikt mit der ganzen äußeren Welt. Sie sind sich dessen bewußt und bleiben trotzdem ihrem Entschlusse treu. Darin liegt die Tragik. Die Wandlung in der Auffassung des Ehrbegriffes:

„Tristans Ehre — höchste Treu:
Tristans Elend — kühnster Trotz"

gegenüber den Worten nach dem Liebestranke: „Was träumte mir von Tristans Ehre?" bedeutet die Unwandelbarkeit in dem Verharren der Todesabsicht. Leben und Tod greifen hier ineinander über. Der mutige Mann kennt keine Furcht vor dem Tode; das leidenschaftliche Weib kennt nur eines: die Durchführung und Durchsetzung ihrer Liebe.

Es ist ferner auch gleichgültig, welche Deutung der Zwischenkunft Brangänens am Schlusse gegeben wird, da sie mit König Marke und Gefolge erscheint und die Aufklärung über ihren Mißgriff gibt. Ein Vorwurf der Inkonsequenz in der Durchführung der Handlung kann hier nicht Raum gewinnen. Hier handelt es sich einzig darum, an die Tragik des Liebesgeschickes zu glauben oder das echte Metall durch Scheidewasser zersetzen zu lassen. Man könnte sich dann schließlich zur Behauptung versteigen, daß Brangäne diese Aufklärung schon früher hätte geben können, und damit die glückliche Lösung des tiefen seelischen Konfliktes erfolgt wäre. Solches platte Philistertum hat mit wahrer Dichtung nichts gemein.

Wagner hat sich von allen den Nebenzügen, den überreichen Details der Handlung ferngehalten. Er beschränkt dieselbe auf die bezeichneten Hauptmotive, welche sich um Frau Minne, als dem Welträtsel und Weltgebot, gruppieren. Die Dienertreue von

Kurwenal und Brangäne, die Entſagung des edeln Königs Marke, die ob ſeiner Paſſivität allerdings leicht den Beigeſchmack der Schwäche hervorrufen könnte, ſind dramaturgiſch in den Hintergrund gerückt und in außerordentlicher Weiſe perſpektiviſch behandelt. Wagner iſt auch hier auf den Urmythus zurückgegangen, der durch die Ritterromane umgeſtaltet, ausgedehnt wurde. Das Hauptmotiv bildet wie in dem uralten Mythus die todſpendende Liebe des Dryſtan der Druiden zu Eſſylte.

XVIII.

Es ist das Recht jedes Dichters, den von ihm übernommenen Stoff in seiner Art und Auffassung auszuarbeiten, und es entspricht wohl innerer Notwendigkeit und einem dringenden Bedürfnisse, ihn dem Geiste der Zeit, dem der Dichter angehört, entsprechend umzugestalten. Dies hat nun Wagner bei „Tristan" in erhöhter Weise getan. Wenn den früheren Bearbeitern für ihre Zeit die Berechtigung eingeräumt wird, den Stoff, welcher keltischen Ursprunges ist, in einer vielfach abweichenden Weise zu behandeln — wie Gottfried von Straßburg, von dessen Bearbeitung Jacob Grimm sagt, daß in ihr eines der anmutigsten Gedichte der Welt geschaffen sei, um von anderen Bearbeitungen vor Wagner nicht zu sprechen — so ist die Wagnerische Oper nicht nur aus dem Geiste der modernen Musik gezeugt, sondern auch zu den Geistes- und Gemütsströmungen ihrer Zeit in Beziehung gebracht.

Es wurde schon wiederholt hervorgehoben, wie Wagners Werke mit der Kunst der Vergangenheit zusammenhängen, ein Glied in der Kette der Erscheinungen sind. Wagner hätte seine Mission nicht erfüllt, wenn diese seine Werke nicht zugleich den mählich erwachenden und keimenden Anschauungen seiner Zeit entsprochen hätten; der Künstler verleiht ihnen zu einer Zeit Ausdruck, da die überwiegende Mehrheit, am Alten hängend, sich dem, der neue Kunstwerke schafft, feindlich gegenüberstellt. Der Zusammenhang mit den Geistesströmungen seiner Zeit zeigt sich auch in seinem Verhältnis zur Philosophie oder vielmehr zu zwei Philosophen: Feuerbach und Schopenhauer. Über den Einfluß derselben und ob überhaupt ein solcher bestand, müssen wir uns gerade jetzt Rechenschaft legen, da

die den „Triſtan“ durchziehende Hauptidee den Gegenſtand von Kontroverſen bildet, die ihren Ausgang nicht ſo ſehr von dem Kunſtwerke ſelbſt, wie von dem Maßſtabe nehmen, den man von den Hauptgedanken, die der Weltanſchauung der beiden Philoſophen zugrunde liegen, an dieſes Werk anlegt.

Bevor wir jedoch darauf eingehen, müſſen wir die Vorfrage erledigen, ob Wagner als Künſtler von philoſophiſchen Syſtemen abhängig geweſen iſt und wie weit der Einfluß derſelben überhaupt reichen kann. Wagner legt ſich ſelbſt dieſes Problem in einem Briefe vor, welchen er aus Zürich am 23. Auguſt 1856 an ſeinen Freund Röckel richtet. Er beſpricht darin das Verhältnis der Künſtler und Philoſophen im allgemeinen und grenzt ihre Gebiete ſo ab, daß er für die erſteren die Anſchauung, für die letzteren die Begriffe vindiziert. Er iſt ſich deſſen bewußt, daß er, „vielfach in ſeinen Anſchauungen und Begriffen wunderlich auseinandergegangen und ſich ſelbſt entfremdet geweſen ſei“. In den Kunſtwerken verſinnbildliche der Künſtler ſeine Anſchauungen. Wagner geht bis zur Behauptung, daß er „nur in Kunſtwerken zu ſprechen vermochte, vor denen er dann wie vor einem Rätſel geſtanden ſei“. Er hat ſich nichtsdeſtoweniger in vielen Abhandlungen über alles Mögliche Klarheit zu verſchaffen geſucht und war beſtrebt, dies durch Auseinanderlegung der Begriffe zu erreichen. Man kann feſtſtellen, daß bei Wagner der Einſchlag aus ſeinen theoretiſch-ſpekulativen Erörterungen, alſo auch aus philoſophiſchen Unterſuchungen im künſtleriſchen Gärungsprozeſſe verarbeitet, ſtofflich und ideell im Kunſtwerke abſorbiert iſt. Nie und nimmer ſoll man ſich bei der Betrachtung der Kunſtwerke durch Anlegung philoſophiſcher Maximen und Syſteme beirren und beeinfluſſen laſſen. Bei Wagner iſt dabei um ſo größere Vorſicht zu beobachten, als die Einflüſſe, die ſich etwa bei der künſtleriſchen Produktion geltend machen, äußerſt verwickelter Natur ſind.

Die Wandlungen, die Wagner in philoſophiſchen Dingen durchmachte, entſprechen ſeiner ganzen Gemüts- und Charakteranlage, ſeinen raſch wechſelnden Stimmungen, dem jähen Übergange von

tiefſter Niedergeſchlagenheit zu höchſter Lebensluſt. Die Werke bis zur Revolutionszeit hatte Wagner ohne jede beſtimmte Neigung zu einem Philoſophen geſchaffen. Von 1849 bis Anfang 1854 hängt er Feuerbach an. Dieſer Einfluß macht ſich in der Zeit der Abfaſſung ſeiner theoretiſchen Hauptſchriften begrifflich geltend. Noch im Januar 1854 richtet er einen ausgedehnten philoſophiſchen Brief an ſeinen im Gefängnis internierten Freund Röckel, worin er ganz und gar die Grundſätze der Philoſophie der Zukunft Feuerbachs mit der Grundtheſe vertritt: „nur in der Liebe iſt das Endliche das Unendliche“. Am Ende des gleichen Jahres iſt er in einem Schreiben an Franz Liſzt völlig und gänzlich zu Schopenhauer übergetreten und erklärt die „Verneinung des Willens zum Leben“ als „einzig erlöſend“, die „herzliche und innige Sehnſucht nach dem Tode, volle Bewußtloſigkeit, gänzliches Nichtſein, Verſchwinden aller Träume“ als „einzigſte endliche Erlöſung“.

Die Zuwendung zu Schopenhauer wurde nur dadurch möglich, daß — wie Wagners Freund Herwegh richtig erkannte — manches in ſeinen früheren Operndichtungen mit Schopenhauers Anſichten übereinſtimmt und, wie Wagner ſelbſt hervorhebt, daß nur derjenige Schopenhauers Philoſophie in ſich aufnehmen könne, der ſie als Menſch erfühlt hätte; auch nach Wagners Ergreifen der Schopenhaueriſchen Begriffswelt kann man in den Werken der nachfolgenden Zeit mannigfache mit Feuerbach übereinſtimmende Züge nachweiſen. Es ſoll damit nicht geſagt ſein, daß Wagner dieſelben einzig von Feuerbach übernommen hätte, ebenſowenig, wie dies von den mit Schopenhauer übereinkommenden Anſchauungen behauptet werden kann. So entſpricht Wagners Konzentration auf das Rein-Menſchliche dem Feuerbachiſchen Anthropologismus. Die Grundtheſe »homo homini deus«, die der Schlüſſel der Feuerbachiſchen Lehre iſt, dient auch als Baſis der Wagneriſchen Weltanſchauung — wenigſtens in der Jugendzeit und im kräftigen Mannesalter. Im Zuſammenhange mit der Behauptung in „Oper und Drama“ (IV, 50), daß der „Boden der Geſchichte die ſoziale Natur des Menſchen“ ſei, ſpricht er davon, daß „die nährende Kraft dieſer

Natur das Individuum ist, das nur in der Befriedigung seines unwillkürlichen Liebesverlangens seinen Glückseligkeitstrieb stillen" könne. Dieser Eudämonismus stimmt mit dem Feuerbachs überein. Bei Wagner wechseln mit den Stimmungen die Ansichten. Auch dasjenige psychische Motiv, welches Wagner im letzten Teile seines Lebens, in seinem letzten Werke in den Vordergrund stellt, das Mitleid, kann man nicht durch den Einfluß der Schopenhauerischen Lehre hervorgerufen, sondern ebensogut als auf Feuerbach zurückgehend ansehen; denn schon Feuerbach hat die Bedeutung des Mitleidens für die Begründung der ethischen Beurteilung völlig anerkannt. Er sagt, man fühle nur wirklich, was man selbst erfahren hat oder sich als eine mögliche Erfahrung vorstellt. Wagner hat allerdings in einem Briefe an Röckel vom Jahre 1855 (R., S. 57), in dem er eine Zusammenfassung der Schopenhauerischen Lehre, so wie er sie in sich aufnahm, gab, speziell und ganz besonders auf das Mitleiden hingewiesen. In einem Briefe an Liszt vom 7. Juni 1855, in welchem ein ähnlicher Auszug aus Schopenhauers Lehre gegeben ist, bespricht Wagner das Mitleiden im Schopenhauerischen Sinne. Allein beruht nicht schon Sentas Liebe auf Mitgefühl, auf Mitleiden? Und auch aus der Bitte der Elisabeth für Tannhäusers Leben spricht neben der Liebe das Mitleid mit dem Sünder.

Es ergibt sich also als unzweifelhaft, daß Wagners Schaffen sich frei entwickelte und dabei mit den großen Strömungen seiner Zeit in Übereinstimmung blieb. Sein künstlerischer Tatendrang ging unabhängig von philosophischen Systemen vor. Unter dieser Annahme dürften auch die Fragen zu beantworten sein, die sich speziell auf „Tristan" beziehen. Von eifrigsten Parteigängern der Wagnerischen Kunst werden über die Grundidee des „Tristan" die entgegengesetztesten Anschauungen vertreten. Während die einen das Verhältnis der beiden Liebenden, ihren Entschluß zum Liebestod als eine Negation des Lebens, als eine künstlerische Verwirklichung der „Verneinung des Willens zum Leben" nach Schopenhauers Lehre ansehen, sagen andere, daß nicht die Negation des Lebens

darin liege, ſondern im Gegenteil die Affirmation, die Bejahung. Nach einem uns erhaltenen Fragmente eines Briefes, den Wagner an Schopenhauer richten wollte, iſt es zweifellos, daß ſeine Auffaſſung vom Selbſtmord, alſo auch vom Doppelſelbſtmord zweier Liebenden, ſich gar ſehr von derjenigen Schopenhauers unterſcheidet. Schopenhauer findet ihn unerklärlich und unbegründet, ſieht ihn als abſolute Bejahung des Willens an, die er verwirft; Wagner hält den Selbſtmord für erklärlich und begründet.

Die Liebesſehnſucht und Todesſehnſucht werden in dieſem Drama nicht bloß aſſoziiert, ſondern — man könnte ſagen — identifiziert. Die Sehnſucht wird in keinem der Wagneriſchen Dramen ſo in den Vordergrund geſtellt wie hier, wenngleich alle die Liebe als Haupt- und Grundthema haben. Dies hängt vielleicht mit der Auffaſſung der Sehnſucht zuſammen, wie ſie Schopenhauer in der zitierten Abhandlung „Metaphyſik der Geſchlechtsliebe“ in den Vordergrund der Liebe ſtellt, der Sehnſucht, die das Maß eines ſterblichen Herzens überſteige, des ἵμερος, „welcher an den Beſitz eines beſtimmten Weibes die Vorſtellung einer unendlichen Seligkeit knüpft, einen unausſprechlichen Schmerz an den Gedanken, daß er nicht zu erlangen ſei“. In höherem Maße dürfte das eigene Erlebnis auf Wagner künſtleriſch befruchtend gewirkt haben. In der Arbeit am „Triſtan“ fand er die Beruhigung aus den harten Seelenkämpfen. Zur Zeit der Fertigſtellung der Kompoſition ſchreibt er am 1. Juli 1859: „Was damals ſo ganz gegenwärtig, faſt berauſchend mich umgab, lebt nun wie im Traume wieder auf — Sommer, Sonne, Roſenduft und — Abſchied. Doch die Beklemmung, die Bangigkeit iſt genommen: alles iſt verklärt. Das iſt die Stimmung, in der ich jetzt meinen dritten Akt zu Ende zu bringen hoffe. Nichts kann mich recht betrüben, nichts erſchüttern: mein Daſein iſt ſo gar nicht an Zeit und Raum gefeſſelt. Ich weiß, daß ich noch leben werde, ſo lange ich zu ſchaffen habe: ſo kümmere ich mich denn nicht ums Leben, ſondern ſchaffe. Geht das zu Ende, ſo weiß ich mich ja geborgen. So bin ich denn wirklich heiter. —“ (M. W., 157).

Der Angelpunkt der ganzen Frage im Liebesverhältnis von Triſtan und Iſolde liegt in der Auffaſſung, welcher Art die erwartete Erfüllung ihrer Sehnſucht iſt. In der machtvollen Liebesſzene iſt das Gemüts- und Gedankenſpiel von Tag und Nacht der geiſtig ſeeliſche Mittelpunkt. Die Liebenden ſehnen ſich aus dem gleißenden, täuſchenden Tageslicht, wo Tücke und Neid, eitle Pracht herrſchen, zur heiligen Nacht, „wo urewig, einzig wahre Liebeswonne lacht“. Sie ſehen ſich als Nachtgeweihte an. Aus der Welt der Phänomene, der ſinnlichen Erſcheinungen ſtreben ſie — um mit Schopenhauer zu ſprechen — in das Reich des unbewußten Ur-Einen. Dem herrlichen Mittelſtücke der Liebesſzene, dem Adagio des ſymphoniſch-dramatiſchen Gemäldes, ſind die Worte unterlegt oder, dem Grundprinzip des muſikaliſchen Dramas nachkommend, ſagen wir lieber: die Kantilene, das Melos erklingt zu den Worten: „O ſink hernieder, Nacht der Liebe, gib Vergeſſen, daß ich lebe, nimm mich auf in deinen Schoß, löſe von der Welt mich los!“ — ein Zwiegeſpräch, in dem ſich die beiden vereinen. Mit der Vorſtellung der Nacht wird ein Doppelſpiel getrieben. Sie vereinigt die Liebenden im Leben und iſt zugleich Symbol des Todes.

Bedeutet nun dieſer Tod das Scheiden, oder ermöglicht er die Vereinigung für immer? Dieſes urewige Rätſel kann weder begrifflich noch in künſtleriſcher Erſchauung gelöſt werden. Die Kunſt vermag den Schleier der Zukunft ebenſowenig zu lüften, wie das gedankliche Forſchen und Suchen nach Erfaſſung desjenigen, was nach dem Tode iſt; allein ſie ermöglicht wenigſtens eine künſtleriſche Ausſprache deſſen, was wir ahnen, erſtreben, erſehnen können. Es wird behauptet, daß der Vorſtellung Wagners die völlige Auflöſung des Seins im Sinne des indiſchen Nirwana vorgeſchwebt habe, wie dies auch von Schopenhauer in ſeine Auffaſſung des Todes herübergenommen wurde. Die Schlußworte Iſoldens „in Düften verhauchen, in des Wonnemeeres wogendem Schwall, in der Duft-Wellen tönendem Schall, in des Welt-Atems wehendem All, ertrinken, verſinken, unbewußt, höchſte Luſt!“ —

diese Worte würden der Vorstellung des Nirwana, des Verwehens entsprechen. Wagner selbst scheint dieses Rätsel offen gehalten zu haben, indem er am Schlusse seiner Erklärung des Tristanvorspieles sagt: „Nennen wir es Tod? oder ist es die mächtige Wunderwelt, aus der ein Efeu und eine Rebe zu inniger Umschlingung auf Tristans und Isoldens Grabe emporwuchsen, wie die Sage uns meldet?“ (Noch heute wird im Marienkloster zu Tintaïoel in Cornwall das Grab der beiden gezeigt, auf dem eine Rebe und ein Rosenstock in untrennbarer Verschlingung emporgewachsen sind).

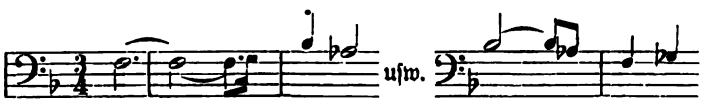
Mich will es dünken, daß es nicht so sehr darauf ankomme, ob hier mit der Vorstellung des Todes das gänzliche Aufhören, die vollständige Verwehung verbunden sei, als vielmehr darauf, daß in der völligen Hingebung Tristans und Isoldens an ihre Liebe nicht die Verneinung des Willens zum Leben an sich liege oder inbegriffen sein könne. Dieser Schopenhauerische Gedanke liegt den beiden Liebenden fern. Sie bejahen das Leben in der Liebe und verneinen es in dem von ihnen gewollten Tode. Es wäre also eine Nebeneinanderstellung von Affirmation und Negation möglich. In Analogie hierzu könnte die Doppelauffassung des Nirwana angeführt werden, wonach beides möglich und richtig ist, indem das Nirwana nach der jetzigen Ansicht der Indologen bald das Auslöschen, bald den Zustand der Seligkeit bedeutet.

Für Tristan und Isolde ist die Nacht, wie wir gesehen haben, bald das Symbol des einen, bald das Symbol des anderen. Sieht man den Tod als die Spitze der Pyramide an, nach der das Drama angelegt ist und den Tod als Nirwana im Sinne vollständigen Vergehens, so könnte an Stelle des Entschlusses der beiden, einander anzugehören, also an Stelle der Affirmation gleich von vornherein die Absicht auf Zerstörung substruiert werden. Indessen — gehören die beiden einander nicht im Leben an? Vereinigen sie sich nicht auch während ihres Lebens? Ist nicht darin allein eine Affirmation gelegen? Vielleicht liegt zwischen dem zweiten und dritten Akt eine Kluft, indem im ersteren die beiden ganz der Liebe leben, während im letzteren der „seelen-

lösende Trank zur Sehnsucht aller Kreatur umgedeutet und verflucht wird" (Siegfried Lipiner). Diese Kluft bedeutete zugleich „einen Bruch in Wagners Wesen, der nicht so zu verstehen ist, als ob Wagner von da an konsequenter Quietist gewesen und geblieben wäre".

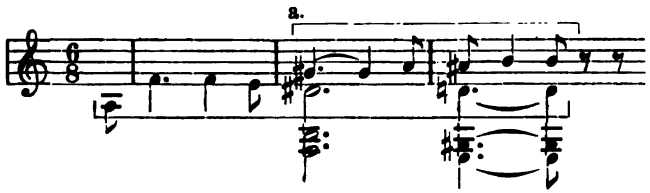
Die Mehrdeutigkeit in der Auffassung eines Kunstwerkes gehört in Ausnahmsfällen zu den Vorzügen desselben. Auch der Tragödie von Tristan und Isolde dürfte dies zugestanden werden. Wie immer die Deutung sei, Eines ist klar: Sie lieben einander bis in den Tod — das versteht jedes Kind und mit ihm das ganze Volk.

Als wirklicher Repräsentant der Verneinung des Willens zum Leben, also als ein Held im Schopenhauerischen Sinne könnte im „Tristan"-Drama eigentlich nur König Marke angesehen werden. Er unterwirft sich dem Verlangen nach Überwindung des animalischen Willens, er entsagt dem individuellen Willen in Mitleid und erhält jenen Charakter, der nach Schopenhauer den Handlungen eines Heiligen eigen ist. In ihm liegt der Ansatz zu dem Helden der Entsagung und des Mitleids in Wagners letztem Drama; in „Tristan" spielt Marke keine hervorragende Rolle. Das Verhältnis von Marke und Tristan hat Wagner musikalisch sinnig gedeutet, indem König Markes Motiv die Umkehrung des Anfanges des heroischen „Tristan"-Motives ist.

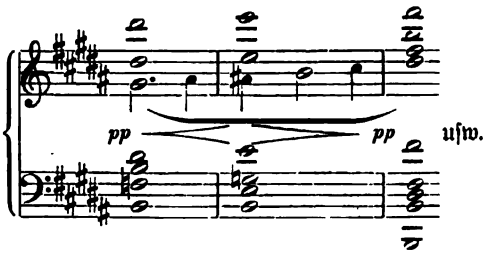


Bei Tristan, dem Helden, wird — um mit Schopenhauer zu sprechen — „die Ehre aus dem Felde geschlagen, sobald die Geschlechtsliebe ins Spiel kommt; .... ihr allein weichen daher Ehre, Pflicht und Treue, nachdem sie jeder anderen Versuchung nebst der Drohung des Todes widerstanden haben". Ein anderes seelisches Motiv stimmt im „Tristan" mit Schopenhauers Ausführung an gleicher Stelle zusammen, nämlich das der möglichen Vereinigung von Liebe und Haß bei hellster erotischer Leidenschaft.

Die innige Verquickung, Verbindung und Aſſoziation der beiden Grundmotive, der Liebes- und Todesſehnſucht, konnte durch die Macht der Muſik hergeſtellt werden. Dazu hätte kein ſprachlicher Ausdruck genügt; die Tonkunſt allein ermöglicht die künſtleriſche Faſſung deſſen, was im Leben oder im Tode erſehnt, erſtrebt wird. Das Motiv der Liebesſehnſucht, die beide erfüllt, das ſeeliſche Merkzeichen der ganzen Handlung tritt am Anfang des Vorſpieles in Umſchlingung entgegen:



Die vier Töne gis a ais h (Motiv a) erfaßt Wagner als Symbol des Hauches „der die Himmelsklarheit trübt: das ſchwillt an, verdichtet ſich, und in undurchdringlicher Maſſenhaftigkeit ſteht endlich die ganze Welt wieder vor mir“ (M. W. 217). Es liegt darin nach Wagner die künſtleriſche Verklärung der buddhiſtiſchen Weltentſtehungstheorie. Dieſes Motiv bildet Alpha und Omega des ganzen „Triſtan“. Es ſteht am Anfang und Schluß. Dieſer baut ſich auf dem ſicheren Grunde des Orgelpunktes H auf:



Das lange Liebesleiden hat dem Motiv noch einen ſchmerzhafteren Zug aufgeprägt. Im zweiten Takte ſteht an Stelle der Durterz die Mollterz; die Endkadenz iſt eine ſogenannte kirchlich plagale, ein Schlußfall, der in alten Kirchenſtücken mit Vorliebe verwendet wurde und wohl in freier Erfindung des Tondichters nur zufällig

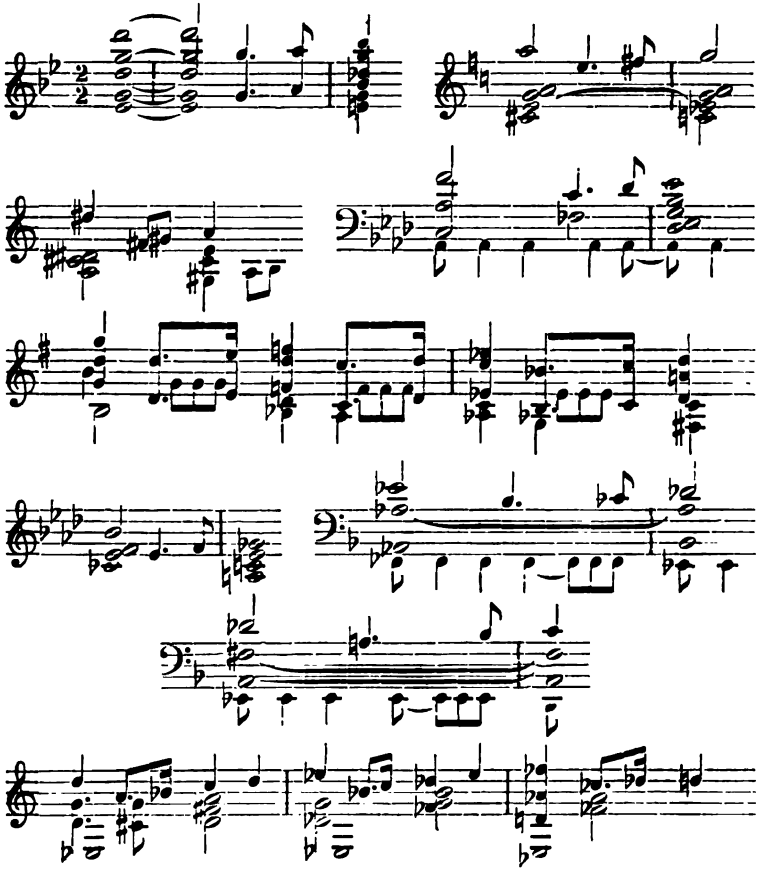
dieſe Analogie aufweiſt. Die höhere Weihe iſt dieſem „geheimnisvoll beruhigenden“ Schluſſe auch ohne dieſelbe ſicher.

So ließe ſich die Symbolik der Motive und ihrer Ausführung im „Triſtan“ des näheren verfolgen. Im großen ganzen ſteht die motiviſche Durcharbeitung des „Triſtan“ auf dem gleichen Standpunkte wie die der „Götterdämmerung“; während in dieſer noch die Reſultate der „Meiſterſinger“-Arbeit verwertet ſind, findet man im „Triſtan“ die ſeit dem „Fliegenden Holländer“ ſtetig wachſende, motiviſch-thematiſche Arbeit im Inſtrumentalkörper des Dramas zum erſten Male völlig durchgeführt. Hier iſt das Auftauchen, Entwickeln, Verbinden, Trennen, neu ſich Verſchmelzen, Wachſen, Abnehmen, Bekämpfen, Umſchlingen der Motive in einer Weiſe vervollkommnet, daß ſich daran in gewiſſer Beziehung die Grenzmarke der Wagneriſchen ſymphoniſchen Arbeit beſtimmen läßt. Eſſentiell beſteht ein wichtiger Unterſchied im Auftreten und der Verwendung der Motive im „Ring“ und im „Triſtan“. In jenem werden Perſonen und Sachen äußerlich gekennzeichnet, und nur wenige Motive haben jene Eigenſchaft, die denen im „Triſtan“ durchaus ausnahmslos zukommt: die Wiedergabe des inneren Weſens der Stimmungen und Zuſammenhänge. Im „Ring“ war das Verfahren bei dem Rieſenkomplex der vier Abende wohl nicht anders zu bewerkſtelligen; im Verlaufe der Arbeit vertiefte ſich dasſelbe und erreicht im „Siegfried“ eine der des „Triſtan“ ſich annähernde Ausführung.

Es iſt behauptet worden, daß der „Triſtan“ inſtrumental überfüttert ſei, daß ein zu ausgiebiger Gebrauch von inſtrumentalkoloriſtiſchen Mitteln gemacht worden ſei. Was an techniſchen Hilfsmitteln in der Symphonie und beſonders in dem Durchführungsteile des Symphonieſatzes gewonnen worden war, iſt hier in den Dienſt des Muſikdramas geſtellt. In dieſer Beziehung bietet der „Triſtan“ als „vollblutigſte muſikaliſche Kompoſition“ die ganze Fülle motiviſcher Technik. In einzelnen Partien ſtellt ſich der Inſtrumentalmuſiker über den Geſangsdramatiker, da faſt alle äußeren Vorfälle in die inneren Vorgänge verlegt ſind.

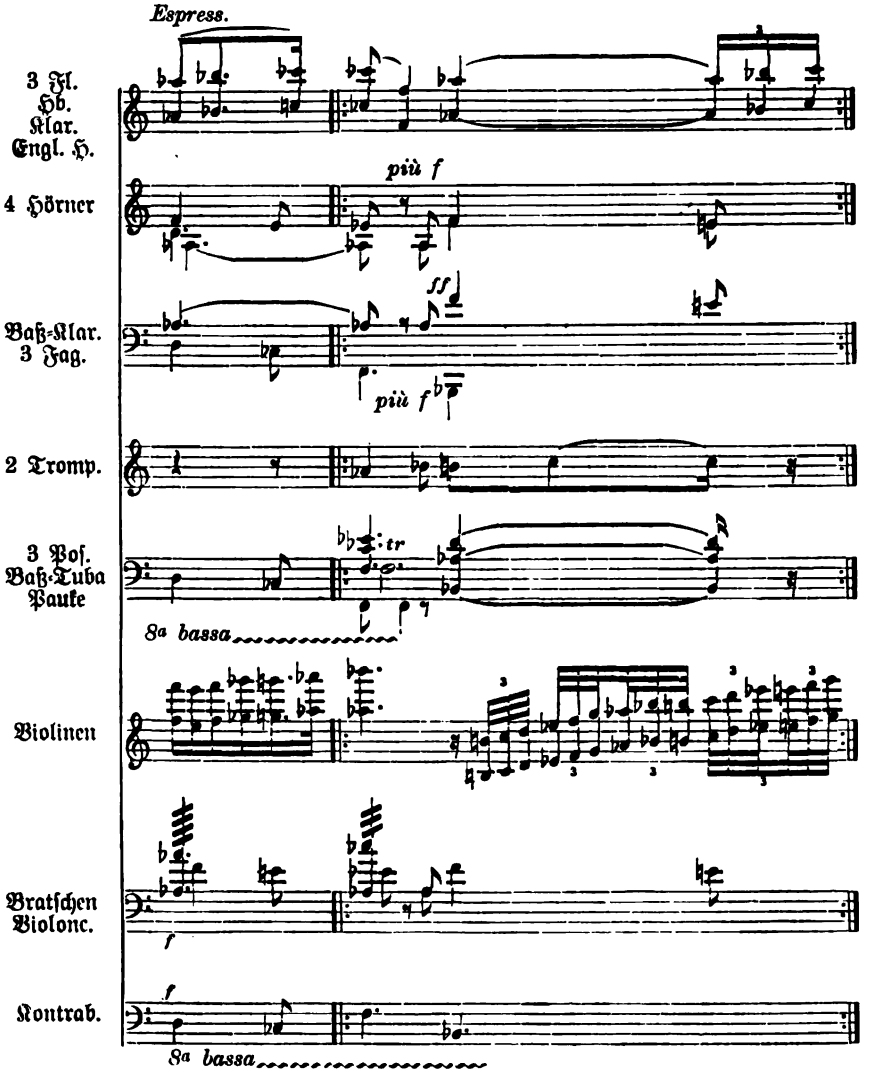
Innerhalb der im ganzen Werke verarbeiteten Motive, die in der Zahl von beiläufig dreißig mehr oder weniger selbständig auftreten und etwa zu je einem Drittel in je einem Akte neu eingeführt werden, stehen sich Gruppen gegenüber, von denen je eine eine gewisse Anzahl von Motiven als verwandtschaftliche Glieder einer Familie umfaßt. Doch sind die Familien nicht völlig getrennt, sondern weisen wieder Affinitäten untereinander auf. Die Kunst der Variation fördert die Ähnlichkeit der Varietäten. Die Verwendung von Partikeln aus einzelnen Motiven als Bindeglieder in der Struktur größerer Gebilde oder als Begleit- oder Gegenstimmen zu dem führenden Melos einer Stelle fördert noch mehr die einheitliche thematische Behandlung des ganzen Werkes. So wie am Anfang und am Ende desselben das Grundmotiv musikalisch-poetisch verwendet wird, so tauchen allüberall die Motive in zweckentsprechender Weise auf. Die Variationentechnik der Instrumentaltechnik ist in einer in der Geschichte der Oper bisher nicht gebräuchlichen Art zu Zwecken des Dramas verwendet. Da sich dasselbe weniger in äußeren Handlungen, als in inneren Vorgängen abspielt, so gelangt die motivische Arbeit in einer, spezifisch musikalischen Anforderungen entsprechenden Weise zur Ausführung. Alles was bei der Motivik des „Ring des Nibelungen" besprochen wurde, läßt sich auf die motivische Arbeit des „Tristan" übertragen; die Konzentration und die stilistische Vereinheitlichung sind wesentlich vervollkommnet. Das ist durch den Umstand erleichtert, daß das Drama sich nur auf einen Abend erstreckt und daß hier nicht Personen und äußere Vorstellungen durch Motive symbolisiert werden, sondern Geschehnisse, Ereignisse, die ja auch an die einzelnen Rollen assoziiert werden können. Man könnte jedes der Motive herausgreifen, um die Vereinheitlichung der Behandlung zu erweisen: die Umbildungen, Umwandlungen, Verwebungen, Kombinationen greifen weit aus und finden in der pathetischen Grundstimmung des Werkes ihre Grenze. Die Möglichkeit, innerhalb eines symphonischen Satzes ein Thema so zu verwerten, daß die notwendigen Kontraste in der Gegenüberstellung der

Gruppen zur Geltung kommen, ist hier durch den Charakter des Stoffes beengt und eingeschränkt. Dies sieht man, um nur ein Beispiel anzuführen, an jenem Motiv, das als Wahrzeichen an der Spitze des zweiten Aktes steht. Die Liebenden harren mit Ungeduld des Augenblickes, da sie sich vereinen können. In der Erwartung spiegelt sich Freude und Schmerz oder nach des Künstlers Gleichnis: Nacht und Tagesstimmung. Wie sich dieses mit einer herben Dissonanz einsetzende Motiv im Verlaufe der Stimmungen wandelt, mögen einige Varianten weisen:



Die Motivwandlungen, die in diesen Beispielen gegeben sind, zeigen, wie ausgiebig von einem Mittel Gebrauch gemacht ist, das in der musikalischen Satztechnik überhaupt ein wichtiger Behelf ist: die Sequenz. Sie hilft in der musikdramatischen Ausarbeitung über manche Stelle hinweg, die auszufüllen sonst Verlegenheit bereiten würde. Solange sie in gemessener Weise angewendet wird, ist sie hinzunehmen; allein so gar sehr hätte sich Wagner für einen Aufsatz nicht ereifern müssen, in welchem Robert Schumann „Schusterflecke“ („Rosalien“) vorgeworfen worden sind, denn manches in der Sequenzenarbeit des Wagnerischen Musikdramas steht nicht weit ab von dem, was da zum Gegenstande des Angriffes gemacht wurde. Allerdings kann der Komponist im Dienste des Theaters ausgiebigeren Gebrauch von Sequenzen machen, als der Tonsetzer, welcher freie, nicht im Dienste stehende Werke schreibt. Der Musikdramatiker kann sich dann eher an koloristischer Mannigfaltigkeit und Abwechslung Genüge sein lassen. Wagner bedient sich, wie jeder erfahrene Opernkomponist, der Instrumente nicht etwa nur zur äußerlichen Abwechslung, sondern zur innerlichen Abschattierung der Motive, um sie für den entsprechenden Ausdruck geneigt zu machen. Auch die kontrapunktischen Mittel stellt er in diesen Dienst. Von der Umkehrung haben wir schon ein Beispiel kennen gelernt. Jedes aufsteigende Motiv, jeder hinaufsteigende Gang hat an sich die Tendenz, sich in die andere Richtung zu bewegen, um so ein Gleichgewicht herzustellen — wie im Kleinen, so ist es im Großen. Man muß nicht immer bei Gegenbildungen auf tondichterische Absichten Schlüsse ziehen. In den reicheren Kombinationen des „Tristan“ sind solche Bildungen ein Ausfluß der motivischen Arbeit. Es häufen sich in der Partitur die Gegenstimmen oder vielmehr die Stimmpartikeln, die sich dem Hauptmelos beiordnen, unterordnen oder entgegenstellen. Dies zeigt schon das Vorspiel, so in der Stelle der höchsten Steigerung, da ein Takt wiederholt wird, um ihn möglichst eindringlich zu machen, unmittelbar bevor sich die höchst erregte Leidenschaft besänftigt (zwei Takte vor: „allmählich

im Zeitmaß etwas zurückhaltend") — eine Stelle, die typiſch iſt für den Stil des „Triſtan".



XIX.

Alle Motive des „Triſtan“ ſind der pathetiſch tragiſchen Grundſtimmung des Dramas entkeimt; auch das dem Liede des jungen Seemanns entnommene und das die Jagd begleitende Motiv werden von dieſer Stimmung umſponnen. In das düſtere Seelengemälde des großen Monologs Triſtans im dritten Akte greift eine einzige freundliche Weiſe ein, „der luſtige Reigen“, den der Hirt anſtimmt, als er das Schiff Iſoldens herannahen ſieht. Dieſe Melodie gehört, wie Wagner ſagt, „nicht dem Triſtan zu, ſondern dem leibhaftigen Siegfried“ (M. W. 161). Auch da vermag der Meiſter die Überleitung ſo vorzunehmen, daß der furchtbarſte Moment des Dramas, der unmittelbar darauf folgt, vom Hörer ſo empfunden wird, als ob keine Kluft dazwiſchen beſtehe. Die gleiche Kunſt wird auch geübt, da der Hörnerſchall der Jagd in Iſoldens Erwartung des Geliebten übergeht; ſein Erſcheinen wird von dem Rieſeln der Quelle eingeleitet, das in Iſoldens Phantaſie den Jagdruf übertönt.

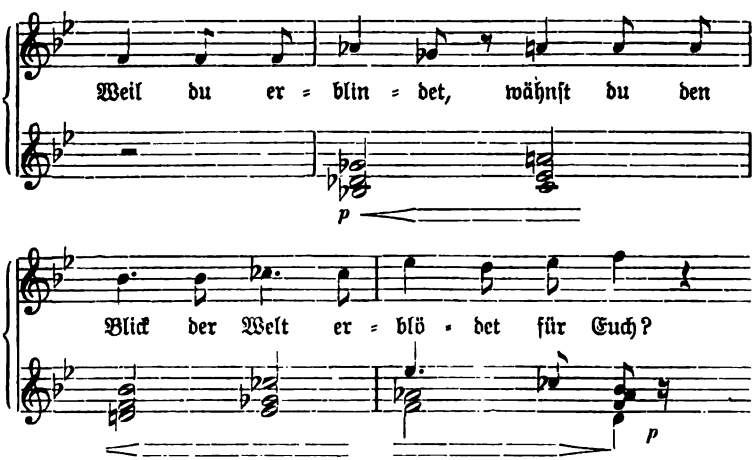
Zur Schilderung der Leiden und Qualen der Liebesnot ſind im „Triſtan“ Mittel verwendet, welche über dasjenige hinausgehen, was bis dahin in der Muſik verwendet wurde. Das Wort Wagners, daß dieſes Werk mehr Muſik ſei, als alles, was er zuvor gemacht habe, könnte auch auf die ſtärkere Hebung der der dramatiſchen Muſik zur Verfügung ſtehenden Ausdrucksmittel bezogen werden. Dies vollzieht ſich ſowohl in melodiſcher Beziehung, vermittelſt freieren Gebrauches von Intervallen, der Bevorzugung der Chromatik, als auch harmoniſch-modulatoriſch (in der größeren Freiheit bei Verwendung der Simultanklänge, beſonders auch im Zwiegeſang

von Triſtan und Iſolde, in welchem eine gewiſſe Diſſonanzenſeligkeit zur Erſcheinung kommt; Vorhalte treten allüberall auf, ferner Töne, ledig der akkordlichen Zugehörigkeit; rhythmiſch in der Anwendung eines mannigfaltigeren Wechſels und ſeltener Kombinationen, wie des drei- und zweiteiligen Taktes, des drei- und vierteiligen Taktes. Das letztere iſt in der großen Fieberrede Triſtans der Fall, in welcher zudem die Motive in einer Weiſe zuſammengeſtellt ſind, daß ſich Gruppen klanglich voneinander abheben und dabei mit dem Melos der Worte ein völlig ununterſcheidbares Ganzes bilden.

Für das Orcheſter des „Triſtan", verlangt Wagner ausdrücklich, daß die Streichinſtrumente „vorzüglich gut und ſtark zu beſetzen" ſeien, ohne Anführung einer beſtimmten Anzahl. Die Holz- und Blechbläſer ſind durchgängig zu je dreien einer Familie beſetzt: drei Flöten, die dritte eventuell mit dem Piccolo abzuwechſeln; drei Oboen, das iſt zwei Oboen und ein engliſch Horn; drei Klarinetten, das iſt zwei Klarinetten und eine Baßklarinette, drei Fagotte, drei Trompeten, drei Poſaunen; von den Hörnern ein Doppelpaar und noch eine Baßtuba nebſt geringem Schlagwerke. Die Zahl der Harfen iſt auf eine beſchränkt. Hierzu kommen noch die Inſtrumente, die auf dem Theater zu ſpielen ſind: drei Trompeten, drei Poſaunen, ſechs Hörner, die nach Möglichkeit verſtärkt werden ſollen und ein engliſch Horn für den Vortrag des Hirtenreigens, der von dem Spieler dieſes Inſtrumentes im Orcheſter ausgeführt werden kann.

Dieſer Apparat iſt in unſerer modernſten Muſik als kleines Orcheſter bezeichnet. So raſch ſind unſere Anſprüche in den kaum fünfzig Jahren, die ſeit der Kompoſition des „Triſtan" verfloſſen ſind, gewachſen. Dieſe Steigerung vollzog ſich beſonders auf ſymphoniſchem Gebiete. Im „Triſtan" erreicht Wagner ob der Konzentrierung der muſikaliſchen Ausführung die äußerſte Konſequenz in der Durchführung ſeiner muſikdramatiſchen Abſichten und mit dieſer Konſequenz die ſtrengſte Einheitlichkeit (unter all ſeinen Werken) im Sinne ſeiner Reform. Rezitativ und eigentliche Melodie

ſind in dem dramatiſchen Melos aufgegangen. Je weiter ſich die Diktion vom lyriſchen Charakter entfernt, deſto ungeeigneter wird ſie für den ſymphoniſchen Aufbau. Hierzu kommt die Nötigung, gewiſſe unerläßliche Aufklärungen über den Vorgang oder das Vorangegangene des Äußern der Handlung deutlich und einfach zu geben. Solche Erklärungen könnten in reicherer muſikaliſcher Ausgeſtaltung unverſtanden bleiben. Die muſikdramaturgiſche Ökonomie nötigt dann zu einfacher Behandlung. Wagner begnügt ſich da mit einer an das Recitativo accompagnato angelehnten Weiſe der Ausführung. Während das begleitete Rezitativ der älteren Oper gebunden iſt, behandelt Wagner ſolche Stellen analog dem dramatiſchen Melos rein proſodiſch. Dies trifft man beſonders dort, wo Nebenperſonen zu Worte kommen, ſo bei den Worten Brangänens, mit denen ſie Iſolde warnt oder zu warnen ſucht:



Es iſt jetzt nicht mehr eine Aufeinanderfolge, ein Nebeneinander von Rezitativ und Arioſo, wie wir dies noch im „Rheingold“ beobachteten, ſondern die für die Perſon geeignete Ausdrucksweiſe iſt in einem Fluſſe gehalten. Das deklamatoriſch-dramatiſche Melos des Wagneriſchen Stiles iſt zu voller Ausbildung gediehen; auch dann,

wenn Motive in ihrer urſprünglichen Geſtalt oder in Umbildung von den Darſtellern in den Mund genommen werden, oder wenn in den, dem pathetiſchen Akzente folgenden Vortrag der Worte rein muſikaliſche Gebilde aus dem Inſtrumentalkörper übernommen werden, geſchieht es in einer Weiſe, daß die Überleitung ohne Störung vor ſich geht; der Hörer hat dann nicht die Empfindung, als ob die Weiſe des Sängers irgendwie wechſeln würde. Man kann da alſo von innigſter Verſchmelzung von Wort und Weiſe im Sinne der Wagneriſchen Behandlung ſprechen.

Über das theoretiſch aufgeſtellte Prinzip, daß in dem Muſikdrama Wortwiederholungen nicht zuzulaſſen ſeien, weil es dem Fortgange nicht entſpreche, wie ja auch im geſprochenen Schauſpiele Worte und Sätze nicht wiederholt werden — über dieſes Prinzip ſetzt ſich Wagner in der Praxis hinweg, und dies widerſpricht ſeiner in „Zukunftsmuſik“ (VII, 123) aufgeſtellten Behauptung, daß „in der muſikaliſchen Ausführung des „Triſtan“ gar keine Wortwiederholung mehr ſtattfindet“. Der Muſiker in ihm fordert die Ausgeſtaltung vom rein muſikaliſchen Standpunkt. Das ſehen wir im Zwiegeſange, welcher am Schluſſe eine hochdramatiſche Ausführung eines „Duettes“ iſt, wie Wagner es ſelbſt bezeichnet, als „Ausbruchsduett“. Auch in Iſoldens Liebestod wäre es gleich, ob dieſe aus dem Reiche der ſprachlichen Logik ſich entfernenden Ausrufe mit Repetition einzelner Worte und Stellen ausgeführt worden wären. Um Wiederholungen zu vermeiden, taucht gelegentlich eine Art Verlegenheitspoeſie auf, bei der die Umſchreibung zur Abſchwächung oder zur Übertreibung führt. In den Wortwiederholungen liegt gerade ein Hauptvorzug des muſikaliſchen Dramas vor dem geſprochenen Schauſpiele. Der Tondichter iſt darin vor dem Wortdichter bevorzugt. Wagner hat ſich auch nach ſeinen theoretiſchen Aufſtellungen dieſes unveräußerlichen Vorrechtes des Muſikers in den Werken der dritten Periode nicht begeben. Er hat dies nicht allein als Muſiker, ſondern geradezu als Dramatiker dem Muſikdrama erhalten, bewahrt. Denn ſolche Wiederholungen ſind vom dramatiſchen Standpunkte aus erwünſcht; ihre Verwendung wird

durch die Muſik äſthetiſch ermöglicht, gerechtfertigt, ſie tragen zur unermeßlichen Steigerung der Wirkung bei.

So trifft man denn bei aller ſtrengſten muſikdramatiſchen Durchführung auch im „Triſtan“ eine Reihe von Gebilden, welche in ſich muſikaliſch ſymmetriſch gebaut ſind und die nicht wenig zur Feſtigung des ganzen Baues des Muſikdramas beitragen. Wie dies bei dem „Ring des Nibelungen“ erörtert wurde, ſo iſt auch hier die ganze muſikaliſche Anlage konform den Szenen und in Zuſammenſtellung der Szenen nach den Akten vollzogen. Gerade durch die detailliertere Mitteilung, die ausgeführtere Schilderung der inneren Seelenzuſtände, die vorzüglich durch die Muſik erfolgen kann, tritt dieſe in eine gewiſſe Vorherrſchaft, ſo daß nicht ſelten die Worte zu Dienern der ſpezifiſch tondichteriſchen Ausführung werden; dies führt gleichfalls zu einer Verlegenheitspoeſie, gegenüber welcher die Muſik der weitaus ſtärkere Teil iſt.

Die Behauptung iſt wohl nicht übertrieben, daß manche Stellen wie ſymphoniſche Muſik mit unterlegtem Geſange erſcheinen.

Wie im Leben, ſo führt auch in der Kunſt nicht ſelten die rückſichtsloſe Verfolgung eines Prinzips, die, man möge es zugeſtehen, hier inſtinktiv erfolgte, zu einem Ziele, welches auch auf anderen Wegen erreicht werden kann. Die Gegenſätze berühren ſich dann; dazu iſt es im „Triſtan“ gekommen, um nicht mehr zu ſagen. Wagner empfand es ſelbſt, und er kleidet dieſe Empfindung in die Worte: „Mit dieſem Werke war ein zu gewaltiger, faſt verzweiflungsvoller Vorſprung in das erſt zu gewinnende Neue hinüber geſchehen“ (VIII, 190). Nur iſt es nicht ein Vorſprung in das erſt zu Gewinnende, ſondern im „Triſtan“ liegt die volle Eroberung des Gewinnes, den Wagner mit ſeinem muſikaliſchen Drama erzielen konnte. Dies war ermöglicht, weil Wagner ſich zur vollen Klarheit und zur vollen Freiheit über die Ausdrucksmittel emporgerungen hatte. Die nachfolgenden Werke gewähren dem ſpezifiſch Muſikaliſchen einen noch breiteren Raum. Wagner hat aus dem „Triſtan“ die Konſequenz gezogen, daß ſein muſikaliſches Drama dramatiſch nicht höher hinangeführt werden kann, daß die

Musik, aus deren Geist das neue Drama geboren wurde, wieder in ihre Rechte eingesetzt werden muß, wie sie ihr in allen echten musikdramatischen Werken der Vergangenheit zukamen.

Dies ergab sich in Ausführung der künstlerischen Notwendigkeiten bei der Komposition des „Tristan" von selbst; in den noch nachfolgenden Werken trat es in erhöhtem Maße hervor. So ist es vollkommen erklärlich, daß Wagner bei all den dramatischen Hochbestrebungen, mit denen er an die Komposition des „Tristan" ging, auch da mehr oder weniger geschlossene Formen einführte, wie er überhaupt symmetrische Bildungen auch im „Tristan" begünstigt. Abgesehen von dem Seemannsliede, von dem Spottliede Kurwenals, von Brangänens Tagesruf (Wachtgesang), von der strophisch gehaltenen Frage und Antwort Tristans und Isoldens in der letzten Szene des zweiten Aktes ist — um nur von dem Hauptgebilde zu sprechen — die große Liebesszene entsprechend dem inneren Verlaufe der Seelenstimmungen nach der Analogie einer zyklischen Komposition angelegt. Zwischen den beiden lebhaften Teilen steht das Adagio. Nach dem Jubel des Wiedersehens, nach den Schmerzensausbrüchen über Trug und Heuchelei, über alles, was sie trennt und trennen könnte, erfolgt die Überleitung zum ruhigen Insichversenken, zur Überwindung der Trennung (Kl. A. S. 109—137). Das Adagio „O sink' hernieder, Nacht der Liebe!" mit dem eingelegten Warnruf Brangänens, dem Tageliede in weitausgesponnenen Tönen, worauf das ekstatische Nachspiel folgt, das Duo (S. 155—163). Von dem langsamen Teile erfolgt die Überleitung zum Schlußteile (S. 154/5), in der diese Kunst zu höchster Meisterschaft gediehen ist.

In tonaler Beziehung ließen sich Bogen spannen, die über einzelne, rasch wechselnde Modulationen größere Gruppen vereinen, wie etwa in der ersten Szene des zweiten Aktes die Vorherrschaft von B-dur. Einzelne Erzählungen sind tonal einheitlich gefaßt, wie die der Isolde „Von einem Kahn" in der dritten Szene des ersten Aktes (Kl. A., S. 26, 3, 4 bis S. 30, 1, 4) in E-moll. Doch ist die Formel nicht immer so einfach. Es ergeben sich Kombina-

tionen und Komplikationen, die sich nicht in eine einfache Formel fassen lassen, sondern eben zu einer Zusammenstellung reicher tonaler Beziehungen führen, bedingt durch die dramatischen Forderungen. Die tonale Formel des Vorspieles ist nicht auf eine Tonika zu beziehen, sondern hält sich bei einer Mehrdeutigkeit einzelner Akkorde, wie sie besonders in der letzten Periode Wagners so häufig ist, zwischen A-moll und C-dur und -moll. Die Einleitung zum zweiten Akte, die Vorbereitung der Liebesszene ist auf B-dur gestellt, während die zum dritten Akte, das düstere Bild der Öde und Verlassenheit in F-moll gehalten ist. Das Vorspiel der Oper ist, so wie jenes zu „Lohengrin", dynamisch gebaut; ein Crescendo und Decrescendo bezeichnen die Konturen der Verhältnisse. Neben dem Hauptmotiv, dem Merkzeichen und Grundmotiv der ganzen Oper, sind Zwischenmotive verwoben, die sich dem Hauptgedanken anschließen.

Ein auf solchen tragischen Grundton gestimmtes Werk konnte schon als solches nicht auf eine rasche Verbreitung zählen. Die Selbsttäuschung, in der Wagner sich befand, als er mit dieser Oper ein „praktikables Opus" liefern wollte, das sich den Theatermarkt rascher erobern könnte, als andere seiner Werke, beruht nicht allein in dem Verkennen des Hemmnisses, das der raschen Aufnahme solcher tieftragischen Werke entgegensteht, sondern in der rücksichtslosen Hingabe bei der Ausarbeitung der Komposition. Erst als nach langen Kämpfen Wagners Werk zur Aufführung kam, ward er sich dessen inne, daß gegenüber der damals herrschenden Oper „Klüfte und Abgründe gähnten, die erst sorgsam ausgefüllt werden müßten" (VIII, 190).

Der auf die Fertigstellung dieser Oper folgende Lebenszeitabschnitt Wagners zeigt, welche Schwierigkeiten zu besiegen waren, welche Gegnerschaft zu überwinden war, um auch nur dieses Werk auf die Bühne zu bringen, welches nicht als Festspiel gedacht, sondern nur für einen gewöhnlichen Theaterabend berechnet war. Anstatt daß die Oper, wie er hoffte, ihn auch ökonomisch „für einige Zeit flott" erhalten sollte, wurde sie eine Quelle der Kümmernisse und mehrte noch die Leiden und die Not des Ton-

dichters. Die Entfernung aus dem Kunſtleben Deutſchlands wurde noch fühlbarer, und es mußte vor allem die Amneſtie erwirkt werden, damit Wagner die Möglichkeit geboten wurde, bei einer Erſtaufführung auf heimatlichem Boden perſönlich einwirken zu können, denn nur dadurch war das Gelingen ermöglicht. Noch hatte das Anſuchen der Großherzoge von Weimar und Baden keinen Erfolg beim ſächſiſchen Hofe. Projekte zur Aufführung des „Triſtan“ in Straßburg und Karlsruhe führten zu keinem Reſultate. So wandte er ſich nach Paris — in arger Täuſchung auf Ermöglichung einer Aufführung daſelbſt. Dort konnte er ſich das Vorſpiel in einem der drei Orcheſterkonzerte, die er anfangs 1860, ein halbes Jahr nach Vollendung des „Triſtan“, daſelbſt gab, zu Gehör bringen. Dieſe Konzerte mit Fragmenten aus ſeinen Opern hatten trotz der Begeiſterung, die ſie bei einzelnen erweckten, ein großes Defizit im Gefolge, welches er nur zum Teile mit dem von der Verlagsfirma Schott gezahlten erſten Honorar für den „Ring des Nibelungen“ decken konnte. Dies nur als eines der vielen Beiſpiele für die Sorgen, die ihm nicht etwa nur die Erwerbung der ökonomiſchen Exiſtenz, ſondern auch die Durchführung künſtleriſcher Pläne in materieller Beziehung brachte.

Nach der Fertigſtellung des „Triſtan“ begann für Wagner abermals eine Wanderperiode, die ſich von Ende des Jahres 1859 bis 1864 erſtreckte. Es iſt die ſchwerſte Zeit, die er beſtehen mußte, er, der der Welt ſchon ſo viel geſpendet hatte. Schwerer noch als die Exiſtenzſorgen war die Pein, eine Partitur nach der andern beiſeite legen zu müſſen, ohne ſobald die Aufführung erwirken zu können; doch die Überzeugung, daß auch für dieſe Werke die Zeit des Sieges kommen werde, war unerſchütterlich und ſie hielt ihn aufrecht. Obendrein mehrten ſich die Aufführungen der Werke, die vor dem „Ring“ geſchrieben waren. Auch in Paris hielt der „Tannhäuſer“ im März 1861 ſeinen Einzug in der großen Oper; eine mit 164 Proben ſorgfältig vorbereitete Aufführung, die auf Befehl des Kaiſers Napoleon III. ſtattfand. Trotz dieſes Protektorates konnte ſich die Oper ob der

Feindſeligkeiten gewiſſer adeligen Kreiſe und der durch dieſe provozierten Skandalſzenen nicht behaupteu. Wagner mußte die Oper nach der dritten Aufführung zurückziehen. Sie hatte ihm gleichwohl eine Reihe begeiſterter Anhänger auch in Frankreich zugeführt. Kurz vorher, im Auguſt 1860, war die Amneſtie für die deutſchen Lande erfolgt. Nur Sachſen blieb ihm noch verſchloſſen; dieſes hob die Verbannung erſt im März 1862 auf. Wagner wandte ſich nunmehr nach Wien und erhoffte da eine Aufführung des „Triſtan“. Sechsmal kehrt er ſeit Anfangs Mai 1861 bis Ende 1863 dahin zurück. Sein Aufenthalt war unterbrochen von verſchiedenen Reiſen nach Orten, in denen er Konzerte gab oder ſich zur Ausführung von Plänen aufhielt. Zum erſtenmal hörte er in Wien am 12. Mai 1861 ſeinen „Lohengrin“, elf Jahre nach der erſten Weimarer Aufführung, vierzehn Jahre nach der Vollendung des Werkes. Nach der Probe ſchreibt er an ſeine Freundin Weſendonk: „Ich kann die unglaublich ergreifende Wirkung dieſes erſten Anhörens unter den ſchönſten und liebevollſten Umſtänden, künſtleriſcher wie menſchlicher Art, nicht in mir verſchloſſen halten, ohne ſie Ihnen ſogleich mitzuteilen. Zwölf Jahre meines Lebens — welche Jahre! — durchlebte ich!! Sie hatten recht, mir dieſe Freude oft zu wünſchen! Aber nirgends hätte ſie mir ſo vollſtändig geboten werden können, als hier!“ (M. W. 272). Zur Hebung der Wiener Oper machte er Vorſchläge, die im Wiener „Botſchafter“ 1863 erſchienen; ſie fanden im 7. Band der geſammelten Schriften Aufnahme.

Nach der Schweiz zog es ihn immer wieder, beſonders als er ſich nach Beendigung der Dichtung der „Meiſterſinger“ zur Ausführung der Kompoſition wandte. Die erſte Aufführung des „Meiſterſinger“-Vorſpieles, welches als erſtes Stück der Partitur fertiggeſtellt wurde, fand am 1. November 1862 im Gewandhausſaale in Leipzig ſtatt; der große Erfolg bei der kleinen Gemeinde der Zuhörer beſtärkte ihn in der Abſicht, auf Konzertreiſen Freunde für ſeine Kunſt zu erwerben und ſein Einkommen zu heben. In Wien kam es immer noch nicht zur Aufführung des „Triſtan“.

Nach sieben und siebzig Proben war die Oper als unaufführbar endgültig aufgegeben worden (März 1863). In gänzlicher Zurückgezogenheit begeht Wagner seinen fünfzigsten Geburtstag in Penzing bei Wien am 22. Mai desselben Jahres. Trotz aller Bemühungen werden seine Sorgen so drückend, daß er während der Arbeit an den „Meistersingern" wegen der ihn bedrängenden Gläubiger Penzing und Wien, das er sich gern „als Asyl erhalten wollte" (M. W. 331), verläßt oder — sagen wir es mit den so schwer fallenden Worten — heimlich entflieht.

Da vollzieht sich ein Wunder, wie Wagner es in seinen Opern als Erfüllung natürlicher Bedingungen ansieht. Am Schlusse des Vorwortes zur Herausgabe der Dichtung des Bühnenfestspieles der „Nibelungen", datiert „Wien 1862", hatte er Umschau gehalten über die Möglichkeit, dieses sein Vorhaben durchzuführen. Er dachte an zweierlei: an eine Vereinigung kunstliebender, vermögender Männer und Frauen zunächst zur Aufbringung der zu einer ersten Aufführung nötigen Geldmittel; oder an einen deutschen Fürsten, der an Stelle eines schlechten öffentlichen Institutes ein solches Festspielhaus fördern sollte. „Wird dieser Fürst sich finden?" — Und er fand sich. Es fand sich beides. Prinz Ludwig von Bayern hatte als König Ludwig II. im neunzehnten Lebensjahre den Thron Bayerns bestiegen, und eine seiner ersten Taten war die Aussendung eines Boten, um Wagner nach München einzuladen. Der Bote traf Wagner auf der Flucht in Stuttgart am 3. Mai 1864. Nach der ersten Audienz (4. Mai) berichtet Wagner: „Er kennt und weiß alles von mir und versteht mich wie meine Seele; er will, ich soll immer da bei ihm bleiben, arbeiten, ausruhen, meine Werke aufführen; er will mir alles geben, was ich dazu brauche; ich soll die ‚Nibelungen' fertig machen und er will sie aufführen, wie ich will" (Brief an Frau Wille).

So glatt sollte es allerdings nicht abgehen. „Auch eines Königs Wille ist beschränkt"; auch seine Absichten können in der Ausführung gehemmt werden, besonders wenn sich mächtige

Parteien, die Hofpartei, die katholische Geistlichkeit, einzelne Musiker und ein Teil der Presse gegen den Willen des Königs erheben und gehässige Angriffe gegen den „Günstling des Königs“ richten. Auch der bayerische Partikularismus dürfte sich gegenüber dem „Sachsen“ geltend gemacht haben. Wagner verließ am 12. Oktober 1864 München, nachdem er den Sommer über eine Villa am Starnberger-See neben Schloß Berg, dem Lustschloß des Königs, bewohnt hatte. Die örtliche Trennung unterbrach nicht die Gönnerschaft des Königs, der auch Wagners neue Werke hören wollte.

Nun sollte sich Wagners Wunsch erfüllen, den „Tristan“ zur Aufführung zu bringen (10. Juli 1865). In dem Dresdener Sänger Schnorr von Carolsfeld hatte Wagner einen Tristan erkiest, wie er sich ihn vollendeter nicht vorstellen konnte. Die „Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld“ geben davon einen beredten Beleg und sind ein Beweis für die pietätvolle Dankbarkeit Wagners gegenüber einem ausführenden Künstler. Sie waren zugleich ein Denkmal für einen Freund, der nur zu rasch aus seinem Wirkungskreise gerissen wurde. Infolge des plötzlichen Todes Schnorrs in Dresden am 21. Juli des Jahres der „Tristan“-Aufführung sollte das Werk für längere Zeit brach liegen; denn in Wien war die Aufführung besonders an der Unzulänglichkeit des Tenoristen Ander gescheitert, der sonst ein ausgezeichneter Sänger, ein vorzüglicher Lohengrin war. Erst als Heinrich und Therese Vogl die Partien bewältigen konnten, kam „Tristan und Isolde“ wieder in München zur Aufführung und ist seit den Achtziger-Jahren auf andern Bühnen heimisch geworden. Noch immer steht diese Oper in der Statistik der Wagner-Aufführungen untenan. Ob dies so bleiben wird, hängt mit der zukünftigen Entwicklung unserer Oper zusammen.

Der Plan eines monumentalen Festspielhauses in München, mit dessen Ausführung Gottfried Semper auf Grund eines Voranschlages von drei Millionen Gulden betraut war, kam nicht zur Ausführung. Einflußreichen Persönlichkeiten erschienen die Pläne

und Absichten immer abenteuerlicher und zugleich gefährlich für den Staatssäckel. Die Opposition wurde immer bedrohlicher; am 10. Dezember 1865 mußte Wagner, nachdem er kaum über ein Jahr in München geweilt, unverrichteter Dinge die Stadt verlassen und begab sich wieder in die Schweiz, woselbst er in Triebschen bei Luzern sich niederließ. Die Freundschaft des Königs bewährte sich auch ferner und wurde persönlich aufrechterhalten durch gelegentliche Inkognitobesuche des Königs in Wagners Haus oder durch das Erscheinen Wagners in München bei einer Erstaufführung oder bei einer Musteraufführung. „Tannhäuser" wurde in der Pariser Bearbeitung von 1860 am 1. August 1867 zum erstenmal in München gegeben, und am 21. Juni des folgenden Jahres gelangten „die Meistersinger von Nürnberg" unter der Leitung Hans, von Bülow zur Aufführung; diesen hatte Wagner schon während seines ersten Aufenthaltes nach München gezogen, vorerst als Hofpianist des Königs, später als Hofkapellmeister; dann ließ er ihn die erste Aufführung des „Tristan" dirigieren; und endlich übernahm auch Bülow die Leitung des Konservatoriums, das nach dem Berichte Wagners „über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule" reformiert werden sollte. Den Angriffen der Wagner-Gegner unterliegend, reicht Bülow (Juni 1866) seine Entlassung ein. Der König bewilligt nur zeitweiligen Urlaub, worauf Bülow mit seiner Familie nach Luzern übersiedelt. Im folgenden Winter geht Bülow nach Basel und im Frühjahr 1867 als Hofkapellmeister in außerordentlichen Diensten nach München. Bülows Frau Cosima, eine Tochter von Liszt und der Gräfin D'Agoult (Daniel Stern) zieht zur Zeit, als ihr Gatte nach Basel geht, in Wagners Haus. Wilhelmine Wagner war am 25. Jänner 1866 gestorben, nachdem sie die letzten Jahre in stiller Zurückgezogenheit in Dresden zugebracht hatte. Am 25. August 1870 fand die Trauung Wagners mit Frau Cosima statt, die sich ein Jahr vorher von Bülow offiziell hatte scheiden lassen und Protestantin geworden war. Der Freude an der Geburt seines Sohnes Siegfried gab Wagner in weihevoller Stimmung in dem „Siegfried-

Idyll“ Ausdruck, einer ſymphoniſchen Dichtung für kleines Orcheſter, in welcher die große Geſtalt Siegfrieds des Helden mit all ihrem poetiſchen Zauber im intimen Kreiſe am Familienherde beſungen wird.

So hatte ſich für Wagner nach langen Jahren harter Not die Lebenslage verändert. Es ſollten ihm auch fürder Kämpfe nicht erſpart bleiben; allein viele ſeiner Wünſche waren erfüllt, und mancher Wunſch ſollte der Erfüllung entgegengehen. Mit dem ſicheren Rückhalt an der Freundſchaft des Königs, die ihm auch ökonomiſch eine Baſis gewährte, mit der ſtetig wachſenden Verbreitung ſeiner erſten vier Werke geſtalteten ſich auch ſeine äußeren Verhältniſſe immer günſtiger. Künſtleriſch hatte er ſich ſchon bei der Arbeit eines Werkes zu heiterer Stimmung emporgeſchwungen, als noch Frau Sorge ſchwer auf ihm laſtete. Gerade in den Zeiten der ärgſten Bedrängnis arbeitete er an der Kompoſition der „Meiſterſinger“.

XX.

Die Entstehung der „Meistersinger von Nürnberg“ greift zwanzig Jahre vor der der Komposition zurück. Im Sommer 1845 tauchte auf einer Erholungsreise (nach Marienbad) in der Phantasie des Künstlers das Bild eines komischen Spieles auf, das in Wahrheit „als beziehungsvolles Satyrspiel meinem ‚Sängerkriege auf der Wartburg‘ sich anschließen konnte“. Im Mittelpunkte beider Dramen („Tannhäuser“ und „Meistersinger“) steht der Sängerwettstreit um den Preis der Hand eines Mädchens. Für die „Meistersinger“ war zudem sein Interesse durch E. T. A. Hoffmanns Novelle „Meister Martin, der Küfer und seine Gesellen“ erweckt worden. Wagner wollte, dem Rate von Freunden folgend, eine Oper „leichteren Genres“ verfassen, die ihm den Zutritt zu den deutschen Theatern verschaffen sollte. Neben der Dichtung des „Lohengrin“ entstand in Marienbad der Prosaentwurf der „Meistersinger“. Die Ausführung wurde durch die Zuwendung zu „Lohengrin“ zurückgedrängt. Immerhin scheint Wagner auch in den nächsten sechs Jahren bis zur ausführlichen Erzählung der Handlung in der „Mitteilung an meine Freunde“ (1851) sich mit dem Stoffe beschäftigt zu haben, da diese Erzählung einige Änderungen aufweist. Wagner teilt seinen Freunden mit, welche Gründe ihn bewogen, von der Ausführung abzustehen.

„Jene heitere Stimmung, wie sie sich in der Konzeption der ‚Meistersinger‘ zu genügen suchte, konnte von keiner wahrhaften Dauer bei mir sein. Sie sprach sich damals nur erst noch in der Ironie aus und bezog sich als solche mehr auf das bloß Formell-künstlerische meiner Richtung und meines Wesens, als auf den Kern

desselben, wie er im Leben selbst wurzelt ... Die Ironie selbst ist Form der Heiterkeit, in der sie ihrem wirklichen Inhalte und Wesen nach nie zum offenen Durchbruch, zur hellen, ihr selbst eigentümlichen Äußerung als wirkliche Lebenskraft kommen kann .... Meine Natur reagierte in mir augenblicklich gegen den unvollkommenen Versuch, durch Ironie mich des Inhaltes der Kraft meines Heiterkeitstriebes zu entäußern und ich muß diesen Versuch jetzt selbst als die letzte Äußerung des genußsüchtigen Verlangens betrachten, das mit einer Umgebung der Trivialität sich aussöhnen wollte und dem ich im ‚Tannhäuser' bereits mit schmerzlicher Energie mich entwunden hatte" (IV, 287).

Im November 1861 nahm Wagner das Autograph der Marienbader Skizze von seiner Freundin Mathilde Wesendonk, der er es verehrt hatte, wieder zurück. Im vergangenen Sommer war er auf der Durchreise in Nürnberg gewesen. „Just klang mir's nach, wie eine Ouvertüre zu den ‚Meistersingern von Nürnberg'. Als ich im Wiener Gasthof wieder angekommen, arbeitete ich mit sonderbarer Hast den Plan schnell aus" (M. W. 298; Paris 21. 12. 1861). Das Hauptmotiv, das ihn zur Ausführung der „inneren Bilder, die nur nach Klang verlangen" (ib.), bestimmte, war: die Resignation. So wollte er sie jetzt in der Gestalt Hans Sachsens verkörpern. Dazu drängte es ihn. An Stelle der Ironie war der Humor, der leidenbefreiende, getreten: „die Kraft der Heiterkeit in ihrer reichsten, eigentümlichsten Kundgebung". So stellt sich denn die neue Arbeit auf einen anderen Boden als derjenige, auf dem der erste Entwurf gestanden war, und Wagner konnte, obgleich der Inhalt äußerlich fast derselbe ist, sagen: „der alte Entwurf bot wenig oder gar nichts" (ib. 293).

Nach freudlosen Tagen in Wien, nach der bitteren Enttäuschung der „Tannhäuser"-Aufführung in Paris schrieb er daselbst im Dezember 1861 und Januar 1862 die Dichtung, die er für Privatzirkulation drucken ließ; auch diese Version differiert im einzelnen (so im Preislied) von der endgültigen Fassung. Im ganzen wurde das Werk nunmehr auch von der Wahrnehmung beeinflußt, die

Wagner seit der Rückkehr aus dem Exil in Deutschland gemacht hatte, daß eine gewisse Befremdung eingetreten war, ja — wie er hervorhebt — „eine feindselige, eine schamlose Haltung mir gegenüber" beobachtet wurde. Er wollte die öffentliche Aufmerksamkeit hiervon ablenken, indem er „einige mühevoll gewonnene Ruhe dazu verwendete, die Partitur der ‚Meistersinger' zu vollenden, um mit diesem Werke mich scheinbar ganz im Geleise des gewohnten Herkommens in betreff theatralischer Aufführung zu zeigen" (IX, 313). Diese Rücksicht glaubte er zudem seinem königlichen Freunde und Beschützer schuldig zu sein. Von der Musik, die in Biebrich am Rhein begonnen und dann in Penzing bei Wien fortgesetzt worden war, wurde zuerst die Ouvertüre fertiggestellt, die — wie erwähnt — am 1. November 1862 im Gewandhaus in Leipzig zur Aufführung kam. Fünf Jahre später, am 20. Oktober 1867, wurde die Komposition nach vielen Unterbrechungen in Triebschen bei Luzern vollendet — viel später, als er gehofft hatte. Die erste Aufführung der Oper in München am 21. Juni 1868 unter der Leitung von Bülow, bei der — wie Wagner selbst sagt — die Künstler „mit aufopferndster Liebe und Hingabe sich eine Darstellungsweise zu eigen gemacht hatten, deren Richtigkeit in dem Gefühle eines jeden wohl tiefbegründet lag", fand begeisterte Aufnahme; ihr folgte am 21. Jänner 1869 Dresden und zwei Jahre später die Aufführung in Wien.

Wagner fand sich veranlaßt, infolge der willkürlichen Striche und der sonstigen Forderungen der Bühnenleiter, welche nach seiner Überzeugung eine Verstümmelung des Werkes herbeiführten, gerade wegen der „Erfahrungen, welche ich einerseits an dem Schicksale dieses vom Publikum günstig aufgenommenen Werkes, andererseits jedoch an dem Geiste unseres deutschen Theaterwesens machte, fortan von jedem Versuche einer neuen Berührung mit diesem mich unentwegt fernzuhalten" (IX, 313). Diese Folge erklärt sich aus der neuartigen Behandlung einer im Genre der komischen Oper angelegten Dichtung, die sich doch so weit über den Rahmen dieser Gattung erhebt und das Wesen derselben so sehr verändert, wie

dies etwa in vergangener Zeit mit dem größten Meisterwerke Mozarts, dem „Don Giovanni“ der Fall war, das als opera buffa, vom Dichter als »dramma giocoso« bezeichnet wurde und sich ebenfalls über diese dem Werke beigegebene Gattungsbezeichnung hoch erhob. Das Gemeinsame derselben ist, daß sowohl im „Don Juan“, als in den „Meistersingern“, so verschieden ihre Behandlung auch sonst sei, Komik und Tragik an ihrer gemeinsamen Wurzel gefaßt sind. „Manchmal konnte ich vor Lachen, manchmal vor Weinen nicht weiter arbeiten“ schreibt Wagner an seine Freundin (M. W. 295). Bei beiden Werken tritt dies in der musikalischen Ausführung am hellsten und klarsten hervor.

Das, was Wagner in die Hauptgestalt, in den Hans Sachs hineinlegt, tritt nicht so sehr in den Worten und in der dramatischen Aktion hervor, als in den Tönen, in der rein symphonischen Ausarbeitung. Wie im „Ring“ die Bedeutung Wotans erst im Laufe der dichterischen und kompositorischen Arbeit gehoben und der Versuch gemacht wurde, ihn völlig in den Vordergrund zu stellen, so wurde die Gestalt des Hans Sachs erst im Verlaufe der Arbeit vertieft. Als Vertreter der Resignation sollte er zum Mittelpunkte der Handlung gemacht werden; für uns steht er wohl im Vordergrunde, aber nicht so sehr in dieser Eigenschaft, sondern als geistiger Führer der Meistersinger, der sich trotz seiner Pietät für das Überkommene und seiner Rücksicht auf das Konventionelle doch weit über die geistigen Schranken der Zunft erhebt. Eine Mitbewerbung Sachsens um Evchen ist vom Autor wohl mit Absicht nicht in der Handlung verarbeitet, wie man dies nach den Unterstellungen des Beckmesser erwarten könnte. Sachs wirbt überhaupt nicht um Eva. Sachsens Verzicht in der Zuneigung zu dem Evchen ist nur ein Bruchteil seiner sein ganzes Wesen beherrschenden Resignation. Der Humor kommt in Sachsens Worten zum Ausdruck, die Resignation gelangt in symbolischer Weise vorzüglich in der Musik zur Aussprache. In einer Strophe des Quintetts, also in einem Ensemble-Satze, ist Sachsens „süß' Beschwer“ angedeutet. Im Monolog Sachsens wird der Weltenwahn im Sinne

der Schopenhauerischen Lehre künstlerisch gefaßt. Hans Sachs sieht nunmehr, wie Wagner selbst, mit Humor auf das wahnvolle Treiben der Welt. Auch in Walthers Traum wird „des Menschen wahrster Wahn aufgetan“ im Sinne wie Schopenhauer Traum und Leben erfaßt.

Diese Motive treten im großen Zuge des Werkes in den Hintergrund gegenüber der Grundidee, die im Vorspiel so wunderherrlich verarbeitet ist. Das deutsche Bürgertum in Verklärung seines Treibens und seiner Kunstübung, in seinem Wetteifer und seiner Hingebung trotz des Philistertums, das Volk in seiner Empfängnis für das Schöne und Wahre, das Rittertum in dem Minnedienst. In Hans Sachs gelangen die Gegensätze zur Ausgleichung. In ihm sieht Wagner den „Repräsentanten des künstlerisch-produktiven Volksgeistes gegenüber dem tabulatur-poetischen Pedantismus des Merkers der Gilde.“

Wie sehr Wagner den Stoff zu vertiefen und mit reicherem Gehalte auszustatten vermochte, ersieht man aus dem Vergleiche seiner Oper mit der von Lortzings „Hans Sachs oder die Meistersinger“, die nach einem dramatischen Gedichte von Deinhardstein, unter Beihilfe Lortzings von Philipp Reger umgestaltet war und 1840 in Leipzig aufgeführt wurde. Diese Oper stellte Patenschaft zu Wagners Drama. Meister Steffen, der Goldschmied, wird Pogner, Kunigunde, seine Tochter, wird Evchen, Cordula, dessen Nichte, stellt sich neben Magdalene; zu Hans Sachs, dem Schuster und Meistersinger, steht Jörg, der Lehrbursche, in einem Verhältnis wie David, der Tenorknabe. Der Ratsherr Eoban Hesse und Meister Stott sind in dem Beckmesser aufgegangen. Bei Lortzing sind Sachs und Hesse Liebes- und Sangesrivalen, wie Walter und Beckmesser bei Wagner. Das Gedicht wird durch den Lehrling Jörg entwendet und in öffentlicher Versammlung durch Eoban verstümmelt, der sich dadurch lächerlich macht. Eine Reihe kleinerer Motive ist ebenfalls verarbeitet, geradeso wie sich leise, ferne musikalische Anklänge in beiden Partituren finden. Es schwebten also Wagner Erinnerungen vor, die der völlig eigen-

artigen Ausgestaltung seines Werkes nicht hinderlich waren. Manches von dem, was in der komischen Oper von Lortzing dem Sprechtone überlassen ist — es kommen einige Sprechrollen vor — wird im Wagnerischen Drama von Musik umschlungen, um nicht zu sagen verschlungen. In beiden Werken sind gewisse Stellen einzig für gesangliche Behandlung angelegt. Während dieselben in der Dichtung zu Lortzings Oper genau geschieden werden, gehen sie in Wagners Dichtung durch die Eigenart der Behandlung bei der Aussprache der Gedanken fast restlos in dem Wortdrama auf.

Es ist nicht so unsinnig, wenn Heinrich Esser nach der Vorlesung der Dichtung Wagners in Wien kopfschüttelnd fortging und meinte, dieses Drama sei eigentlich völlig zum Sprechen bestimmt. Nach dem Anhören gewisser Musikstücke der Oper fühlt sich dagegen wieder der Musiker so befriedigt, daß er finden kann, hier habe sich die Musik zu voller Selbständigkeit erhoben. In diesem Verhältnisse liegt das Geheimnis der großen Wirkungskraft der „Meistersinger", da die Ausführung des Ganzen in Wort und Ton der Devise entspricht, „jedes kommt hier zu voller Geltung". Die Handlung ist, äußerlich betrachtet, nicht groß, bringt keine Verwicklungen; sie reicht aber der Qualität nach innerlich völlig aus. Je tiefer Wagner in den Stoff eindrang, ihn ausgestaltete, desto mehr vereinfachte er den äußeren Hergang der Geschehnisse. Der Zuhörer erlebt in der Musik die Verinnerlichung dieser Handlung; dies wird auch durch die weite Ausdehnung und Bemessung des Theaterabends ermöglicht.

Wagner hat wie in allen Werken etwas völlig Selbständiges geschaffen, und nichtsdestoweniger kommen neben der Anreihung an Lortzings komische Oper „Hans Sachs" auch noch andere Analogien in Betracht. Mit Lortzings „Sachs" sind nur äußerlich einzelne Konturen gemein. Die Verwandtschaft des Werkes mit der Lortzingischen Muse zeigt sich noch in anderer Weise. Sie beruht bei aller Verschiedenheit in Kunst- und Lebenserfassung auf der Gemeinsamkeit der Bestrebung nach musikalischer Dramatik auf dem Boden deutscher Kultur und deutschen Gemütslebens, die sich

in der künstlerischen Verarbeitung deutschen Bürgertums begegnet. Mit einem andern Werke Lortzings stehen Wagners „Meistersinger“ in noch näherer Beziehung: In der Ausführung der Personen zeigt der „Waffenschmied“, welcher 1846 zum erstenmal aufgeführt wurde, eine intime Verwandtschaft. Hans Stadinger steht neben Hans Sachs, Marie neben Evchen, Georg neben David, Irmentraut neben Magdalene usw. Wenn wir hier schon von organisch verarbeiteten Einflüssen sprechen, so sei auch auf Goethes Gedicht „Erklärung eines alten Holzschnittes, vorstellend Hans Sachsens poetische Sendung“ hingewiesen. Die einzelnen Züge der Verwandtschaft sind folgende: Die Stimmung „Sonntags früh“ in der Werkstatt, wie Hans Sachs „die Frühlingssonne spürt“. Die Erscheinung des jungen Weibes, „man nennt sie tätig Ehrbarkeit, sonst auch Großmut, Rechtfertigkeit“ . . . Mit „klaren Sinnen“ und „treuem Blick“ . . . . . „wie Albrecht Dürer sie hat gesehn“. Die Erscheinung des „holden Mägdleins“, das hinter Sachsens Haus „am Bächlein beim Holunderstrauch“ sitzt. Der Monolog „Wahn, Wahn“ gesellt zu den Worten:

„Da thät er einen Narren spüren
„Mit Bocks- und Affensprüng' hofieren
„Und ihm mit Schwank und Narreteiden
„Ein lustig Zwischenspiel bereiten.
„Schleppt' hinter sich an einer Leinen
„Alle Narren, groß und kleinen,
„Dick und hager, gestreckt und krumb
„Allzu witzig und allzu dumb“ . . .

Die Muse ist es, die Sachs von diesem Treiben abführt,

„Die Muse, heilig anzuschauen,
„Wie ein Bild unsrer lieben Frauen.“

Für die getreue Ausstattung der Singschule benützte Wagner Wagenseils „Buch über die Meistersinger“ (1697) als Hauptquelle. Für die innere Erfassung des altdeutschen Meistergesanges war ihm wohl Jakob Grimms Schrift über diesen Gegenstand (1811) willkommen. „Die Namen der Meister-Weisen und Töne sind mit Ausnahme einiger von mir erfundenen ächt. Nur die acht Zeilen,

mit denen in der letzten Szene Sachs vom Volke begrüßt wird, sind von Sachs aus seinem Lied auf Luther: im ganzen wundert's mich, was ich aus den wenigen Notizen machen konnte" (M. W. 295).

Mit der Zuwendung zu diesem Stoffe hat sich Wagner von dem Hauptthema seiner dramatischen Arbeit entfernt. Nichtsdestoweniger brachte er auch hier wie bei der Verwendung des Mythos das Rein-Menschliche zu voller Geltung und zugleich in Gegensatz zu dem Konventionellen oder — wie sich Wagner einmal ausdrückt — zum „modegesetzlichen Wirrwarr". Gerade darin liegt das Hauptmotiv in der Komik des Werkes. Von seiner tiefen Zuneigung zur Romantik ließ er hier ebenso wenig, wie von der Erfassung des Rein-Menschlichen, wenngleich die erstere entsprechend dem Stoffe nur in Nebensächlichem zur Erscheinung kommt. Die Gestalt Walthers von Stolzing steht auf dem Boden der Romantik. Die Schwärmerei der Romantiker für mittelalterliches Leben tritt in der künstlerischen Verklärung Nürnbergs hervor, wenngleich die Lebenszeit von Sachs über die Grenze des Mittelalters hinausreicht.

Die Stelle in Sachsens Monolog, da der Spuk der Johannisnacht am hellen Tage seine Phantasie erregt („Ein Glühwurm fand sein Weibchen nicht"), steht musikalisch im Zusammenhang mit der Geisterromantik, der tondichterischen Fassung der Luft- und Erdgeister, wie sie von den ersten Romantikern, so besonders von Weber, Mendelssohn, ihren Ausgang genommen hat und von Nicolai befolgt wurde.

Die Macht der Musik ermöglicht es, daß neben solchen dem Gebiete reinster Romantik angehörigen Stellen auch der Realismus in der Ausführung anderer hervortritt, und zwar sowohl in der dichterischen, wie sprachlichen als auch in der musikalischen Ausführung. Dies bezieht sich vorzüglich auf die Schilderung des Bürgertums, der detaillierten Ausführung der Schulregeln der Meistersinger, der Vorführung von Volksfestlichkeiten und der Keilerei in der Johannisnacht. Daß man bei aller möglichen historischen Treue in der künstlerischen Durchführung auch Anachronismen begegnet, beruht auf dem guten Rechte des Künstlers,

der licentia poetica. Wenn die Weisen der Tabulatur mit Koloraturen der Barocke à la Händel verbrämt sind, also nicht völlig der Ausführung der Meistersinger in ihrer Blütezeit entsprechen, wie sie an Versschlüssen und bei „Pausen" von ihnen angebracht wurden, so setzt man sich um so leichter darüber hinweg, als da die Komik bei der Nachahmung der steifen Pedantik in der Ornamentik musikalisch zum Ausdruck gelangt. Das gute Recht des Künstlers macht sich hier ebenso geltend wie bei der Komposition des Reformationsliedes von Hans Sachs „Wach auf", bei welcher der Geist der Reformation nicht an eine bestimmte Periode gebunden erscheint, etwa an die der Entstehung der Dichtung, sondern, in fortzeugender Kraft sich betätigend, den Tonsetzer Wagner in der ihm ureigenen Weise inspiriert hat; bei dem Choral in der Kirche dagegen tritt die historische Eigenart des evangelischen Kirchenliedes mehr in den Vordergrund. Es ließe sich bei jedem der Teile, der einen historisch archaisierenden Charakter trägt, das sorgfältige Abwägen im Gebrauche moderner und älterer Ausdrucksmittel im einzelnen verfolgen. Alles ist auf den Grundton des Humors gestimmt, welcher, wie Wagner sagt, der Musik im allgemeinen die Kraft erhabener, „schmerzenlösender Heiterkeit" verleiht. Dies bestimmte auch den Charakter der Musik. Der Geist der Dichtung und der Musik dieses Werkes entströmt dem Wesen deutscher Eigenart und ist festgeankert in dem Gemüte des deutschen Volkes. Lob und Tadel, Ruhm und Spott, mit denen der Meister seine Nation beurteilt, kommen in diesem Werke zu künstlerischer Aussprache, wie sie in der Abhandlung „Was ist deutsch?" aus dem Jahre 1878 und in anderen Stellen seiner Schriften zur prosaischen Besprechung gelangen. Der Künstler erhebt sich auch da hoch über den Schriftsteller.

In den einzelnen Charakteren des Dramas zeigt sich dieses Licht in der Spektral-Analyse. Allerdings ist die Linse, durch die das Licht in seine Grundfarben gebrochen wird, selbst ein wenig gefärbt und zwar wagnerisch koloriert nicht nur in der Person des Walther von Stolzing, des jungen Rittersohnes, dessen Liebes-

verhältnis zu Evchen in naher Verwandtschaft zu demjenigen von andern Liebespaaren in Wagnerischen Opern steht. Dem Liebespaare fehlt trotzdem nicht die dem ganzen Werke entsprechende Behandlung. Walther, der Brausekopf, kümmert sich nicht um die konventionellen Schranken der bürgerlichen Gesellschaft. Evchen, das Patrizierkind, das sich auch über manche Beengung ihrer Umgebung hinwegsetzt, ist in ihrem Verhalten gegenüber Sachs kindlich-naiv-schlau; in dem von der Dichtergabe Sachsens begeisterten, durch das lautere Wesen desselben selbst geläuterten sinnigen Mädchen gelangt die Liebe zu dem Freunde, zu dem väterlichen Freunde zu endgültigem natürlichen Durchbruch. Mit der Liebe zu dem jungen Ritter verbindet sich bei ihr die Schwärmerei für die neue Kunst, die Walther vertritt, und so ist sie die Repräsentantin des Volkes, welches ihre künstlerische Begeisterung und Sachsens von Enthusiasmus getragenes Urteil schließlich gutheißt.

Dem Altersverhältnisse, wie es zwischen Sachs und Evchen besteht, und das wohl von vornherein für den Verzicht Sachsens bestimmend ist, in den Wettbewerb zu treten, wie er ja gleich zu Sixtus Beckmesser, dem Schreiber, sagt:

„Nicht doch, Herr Merker, aus jüng'rem Wachs
Als ich und ihr muß der Freier sein,
Soll Evchen und ich den Preis verleihn" —

diesem Altersverhältnisse entspricht in umgekehrter Ordnung dasjenige zwischen dem Lehrbuben David und Magdalene, Evas Amme. Das Bezeichnende ist, daß in dieser Volksschichte dasselbe kein Hindernis der Liebschaft ist, während es doch als zwischen einer älteren Frau und einem jüngeren Menschen bestehend in natürlicher Auffassung vergrößert sein müßte. Dies empfinden auch die Lehrbuben, welche David verhöhnen, ebenso wie sie sich über die Werbung des Stadtschreibers um Evchen belustigen.

Wie in dem Verhältnisse zwischen David und Magdalene die Komik das Gebiet der Parodie streift, so streift die Gestalt des Beckmesser die Karikatur. Die Ironie, welche in dem ersten Ent-

wurfe des Wagnerischen Werkes aus dem Jahre 1845 in dem Verhalten Sachsens gegenüber den anderen Meistern im Vordergrunde stand, sowie der ganze erste Entwurf — wie Wagner in seinem Lebensberichte sagt — „aus dem ironischen Bewußtsein des mit seinem Ideale vor eine ihn mißverstehende Menge und eine feindselige Kritik gestellten Künstlers" hervorgegangen war, wurde bei der endgültigen Ausführung auf die Person des Stadtschreibers konzentriert. Wagners Empörung gegen die Kunstzustände kondensierte, verdichtete sich in diesem Werke in die Ablehnung und Verhöhnung des Merkers von seiten des Volkes und steigerte sich in Walther bis zur Absicht, diesen boshaften Eiferer unschädlich zu machen. Nur eine vornehme Darstellung vermag das Groteske der dichterischen und musikalischen Ausführung von Beckmessers Charakter zu mildern. Man erkennt, wo nach dieser Richtung, in der Bühnenprojektion dieser Gestalt die Grenzen des künstlerischen Schaffens Wagners liegen. Mozart auf der einen Seite, Lortzing auf der anderen sind in der deutschen Kunst die unerreichten Muster; der eine für Freudigkeit und Feinheit, der andere für Gemütlichkeit und Sorglosigkeit, wie sie deutschem Wesen zukommen. Aber auch gar sehr unterscheidet sich die Ausführung dieser Rolle von der erquickenden Lustigkeit der Italiener und dem sprühenden Geiste der Franzosen. In ähnlicher Weise ist die Dichtung „Eine Kapitulation Lustspiel in antiker Manier" 1870 von Wagner ausgeführt worden, in der Wagner die geistigen und politischen Führer der Franzosen während der Einnahme von Paris, ihre Lust an Oper und Operette geißelt. In der Sprache Beckmessers soll der Wortwitz Ersatz sein für den Mangel an Geist. In das dickflüssige Blut des Merkers, des Repräsentanten der Stagnation und Reaktion in der Kunst, ist die Galle des Eiferers gegen Fortschritt und wohl auch direkt gegen das „Kunstwerk der Zukunft" transfundiert. Die Empörung Wagners gegen „den kranken Inhalt des modernen Lebens" erhält einen greifbaren künstlerischen Niederschlag. Der Realismus der künstlerischen Darstellung bewegt sich bei der Ausarbeitung der Partitur innerhalb jener Grenzen, die durch vor-

nehme Stilisierung der Ausdrucksmittel eingehalten werden. Dies tritt auch in der Prügelszene zum Vorschein.

In dieser kommt die Kunst Wagners, besonders in dieser Beziehung, in stilistischer Behandlung zu mustergültiger Ausführung: in der Verteilung und Gegenüberstellung der Gruppen, die bei richtiger Ausführung trotz des Charivari ein übersichtliches Ganzes geben, wie beim Lesen der Partitur den Augen, so bei sorgfältiger Aufführung den Ohren. In vielverschlungenen Linien treten die Gruppen einander gegenüber, auf- und abwogend, mit Stücken aus dem Werbeliede des Beckmesser wie mit Pflastersteinen einander bewerfend. Das schläferige Horn des Nachtwächters macht alles verstummen. Nochmals erklingen im Vorbeihuschen das Motiv des Liebespaares und Beckmessers Werbung. Ein tondichterisches Resumé der Johannesnachtstimmung schließt den Akt. So ließe sich die ganze Partitur dieses Meisterwerkes durchgehen und der Konnex zwischen Dichtung und Musik, von denen — wie gesagt — jede für sich schon Befriedigung und gleichsam einen abschließenden Eindruck hervorruft, in ihrer höheren harmonischen Vereinigung klarlegen. Der Stil der „Meistersinger" ist sui generis in Wort und Ton.

Die Sprache, in Knittelversen zu acht oder zehn Silben mit Reimen, bei den eigentlich lyrischen Partien in freier Wahl der Maße behandelt, ist durch eine Anlehnung an die Ausdrucksweise in den Werken von Hans Sachs antiquarisch angehaucht. Dieser Belag mit mundartlichen und familiären Worten und Wendungen erhöht den Reiz, gerade so wie dies in der Behandlung der Musik der Fall ist. Gegenüber dem „Ring des Nibelungen" ist die Sprache entsprechend dem Zeitbilde des Dramas in einer der unsrigen näherstehenden Art behandelt; gegenüber dem in „Tristan" rücksichtslos durchgeführten musikdramatischen Stile weist die Musik der „Meistersinger" eine gewisse Ausgleichung auf, die sie dem an der klassischen Musik hängenden Hörer nahebringt. Sowie äußerlich gewisse Manieren aus der Barocke genommen sind, so ist die technische Arbeit in näheres Verhältnis zu der Kunst von Johann

Sebaſtian Bach gebracht. Wenn im „Triſtan“ die thematiſche Arbeit Beethovens zu einer im Dienſte des muſikaliſchen Dramas konſequent durchgeführten, zweckentſprechenden Anwendung gelangte, ſo wird in den „Meiſterſingern“ der Zuſammenhang mit der älteren deutſchen Muſik noch inniger. Dies zeigt ſich beſonders in den Enſemble- und Chorpartien, aber auch im inſtrumentalen Teile. Dabei iſt die Kunſt Wagners zu voller Selbſtändigkeit, zu höchſter Vollkommenheit gediehen.

Es gibt in dieſen beiden Behauptungen, auf der einen Seite die innigere Zuſammengehörigkeit mit der klaſſiſchen Kunſt, auf der anderen Seite die Ausführung der Wagneriſchen Prinzipien, durchaus keinen Widerſpruch. Die Zeit war gekommen, wo Wagner, unbeſchadet der Verfolgung des eigentlich muſikdramatiſchen Prinzips, die ebenmäßige Vereinigung der durch ihn gewonnenen Ausdrucksmittel mit den ſpezifiſch muſikaliſchen Errungenſchaften vorangegangener Epochen zu vereinen vermochte. Er war nicht Prinzipienreiter. Der Stoff der „Meiſterſinger“ bot ihm die Gelegenheit dies zu tun, nicht etwa in Ausführung einer äußeren Abſicht, ſondern in einer Durchführung ſeiner Maximen mit Heranziehung und Verwertung erprobter Kunſtmittel der Vergangenheit. Dies zeigt ſich in verſchiedener Weiſe bei der Betrachtung der einzelnen Momente, die da maßgebend ſind, ſowohl in bezug auf Melodik, als Polyphonie und Harmonik.

XXI.

Der Grundabſicht nach beruht in den „Meiſterſingern“ wie in allen Werken der letzten Periode Wagners die muſikdramatiſche Ausführung auf dem Dialoge. Nichtsdeſtoweniger nehmen Monologe, Enſemble, Chor einen verhältnismäßig breiten Raum ein; auch bei frei dialogiſch gehaltenen, nur im Dienſte der Handlung ausgeführten Stellen, wie die Zwiſchengeſpräche von Eva, Walther und Magdalene in der erſten Szene, wo der Sprechgeſang in muſikaliſch realiſtiſcher Weiſe behandelt iſt, ſchließt ſich ein Enſemble-Partikel ohne Zwang an. Die drei vereinen ſich —

Walther mit den Worten:

„Für Euch Gut und Blut!
Für Euch
Dichters heil'ger Mut!“

Eva: „Mein Herz, ſel'ger Glut,
für Euch
liebesheil'ge Hut!“

Magdalene: „Schnell heim, ſonſt geht's nicht gut!“ —

in einer achttaktigen Periode mit Ganzſchluß, reſpektive unterſchobenem Trugſchluß. Dabei werden Satzteile, Ausrufe nach muſikaliſchem Bedarfe wiederholt. Dieſes kleine Beiſpiel iſt typiſch für die ganze Ausführung der Partitur.

Die Aufgabe der Sänger beſteht nach Wagners Prinzip bei den „Meiſterſingern“ in der „Aneignung eines fortwährenden Dialoges, der ihnen endlich ſo leicht und natürlich fällt, wie die gemeinſte Rede des Lebens ..... Mit getreueſter Natürlichkeit, raſch und lebhaft dialogiſierend, gelangen ſie erſt von dieſem Punkte

aus unmerklich zu dem Pathos des Rührenden“ (IX, 211). Dabei wäre nur zu bemerken, daß Wagners Polemik an dieser Stelle gegen das Opernsingen und das falsche Pathos durchaus nicht auf die Anlage gewisser älteren Opern, ja ganzer Opernschulen ausgedehnt werden darf, indem gerade der fein abgewogene Sprechton mehreren Richtungen der älteren Oper gemein ist. Wagner ist eben auf dem von ihm eingeschlagenen Wege bei der Ausarbeitung der „Meistersinger“ zu dieser Vollendung, die der Ausführung dieses heiteren Spieles entspricht, gelangt.

Über solchen eigentlich dialogisch ausgeführten Partien stehen dem Musiker diejenigen Teile, welche eine musikalisch in sich gefestete Formung aufweisen, die, wie die Partitur zeigt, dem dramatischen Fortgange nicht nur nicht hinderlich ist, sondern der seelischen Entwicklung und Auseinandersetzung des Dramas entgegenkommt, dieselben unterstützt. Neben völlig in sich geschlossenen Formen, wie Strophenliedern, die dem deutschen Liede in seinen verschiedenen Gestaltungen, der reichen Abwechslung seiner Gruppierung in kleinerem oder größerem Maßstabe entsprechen, neben Gesängen solcher Art, die Sachs, David, Beckmesser, die Chöre der Zünfte und des Volkes anstimmen, sind eine Reihe von Bildungen, auch in Walthers Gesängen, die in Anlehnung an eigentlich geschlossene Formen ausgestaltet sind oder nach Analogie der Minnelieder, sei es in der Form des dreiteiligen Bars gehalten, sei es ganz durchkomponiert sind. Walthers erster Gesang („Am stillen Herd“) macht ob seiner freien Behandlung der übernommenen Form nur den zünftigen Meistersingern bange; Hans Sachs erkennt in ihm trotz der freien Haltung den Formensinn in der Kunst dieses Vertreters der Zukunft und vermag den Stürmer, wie in seinem menschlichen Verhalten, so in seiner künstlerischen Ausdrucksweise zum Maßhalten zu veranlassen; dafür gibt die „Morgentraumdeutweise“ den Beweis.

Bei den freieren Gebilden liegt in der polyphonen Durcharbeitung eines oder mehrerer Motive im Orchester ein Mittel der Formgebung. Hauptsächlich behufs deutlichen Vortrags von Text-

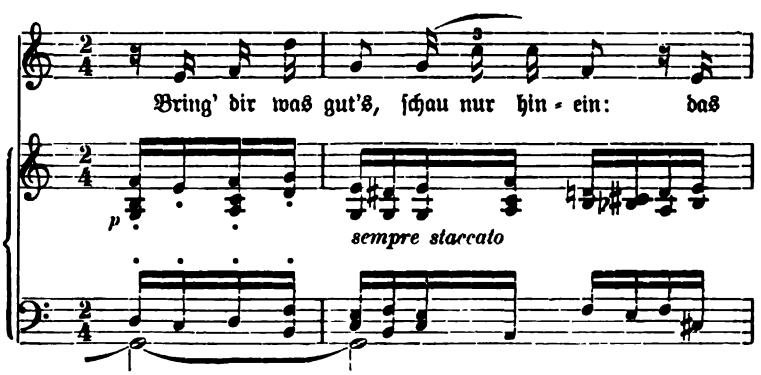
ſtellen, die zum Verſtändnis des Dramas unbedingt nötig ſind, werden dieſelben in einer dem Rezitativ analogen Art behandelt, aber immer mit Einhaltung des dramatiſchen Ausdruckscharakters, wie er der Singſtimme im allgemeinen zukommt. Dieſes Formungsprinzip liegt beſonders den Anſprachen und Monologen zugrunde.

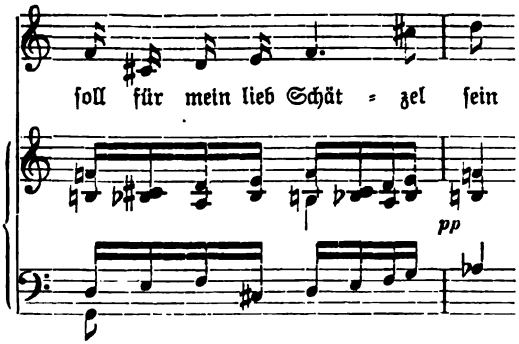
In den Enſembles, die dem dramatiſchen Fortgange eingereiht ſind, gelangt das formale Prinzip zu erhöhter Geltung. Wagner iſt beſtrebt, die einzelnen Perſonen auch in den Enſembles zu charakteriſieren; er begnügt ſich da nicht ſelten mit Zwiſchenrufen der einzelnen Perſonen. Dort, wo eine und dieſelbe Stimmung alle Teilnehmer des Enſembles erfüllt, gelangt die polyphone Kunſt zur vollen Ausführung, wie in dem Quintette in Ges-dur. Von Imitationen, kanoniſchen und fugierten Einſätzen wird ein ausgedehnter Gebrauch gemacht. Sogar im zehnſtimmigen Prügelchor ſind die Gruppen, in Nachahmungsformen einander folgend, auf Beckmeſſers Werbeliedfragment als Thema aufgebaut. Auch der Spotteinſatz des Chores, als Beckmeſſer den Raſenhügel zum Vortrag ſeines Werbeliedes beſteigt: „Scheint mir nicht der Rechte“, iſt imitatoriſch angelegt.

Die Verwendung von Chor und Enſemble in den vorangegangenen Werken der dritten Periode iſt als Ausnahme anzuſehen, im allgemeinen werden ſie hier eher gemieden als begünſtigt. Anders iſt dies bei den „Meiſterſingern“, deren Stoff für die Aufnahme von Enſemble und Chor beſonders geeignet war. So findet man, wie in den nachfolgenden Arbeiten („Siegfried“, dritter Akt, „Götterdämmerung“ und beſonders „Parſifal“) von Duett, Terzett und Chor ausgiebiger Gebrauch gemacht wird; das letzte Werk iſt geradezu wieder eine Choroper. So ſehr der Chor in den „Meiſterſingern“ an der letzterwähnten Stelle und anderweitig dramatiſch verwendet und wie jede der Perſonen an dem Fortgange der Handlung beteiligt iſt, ſo dient er, geradeſo wie es bei den Enſembles der Fall iſt, zugleich als rein muſikaliſches Mittel. Seine Einfügung iſt alſo einerſeits dramatiſch bedingt, andererſeits durch die Proportionalität ſeiner Verwendung im Aufbau muſikaliſch beſtimmt.

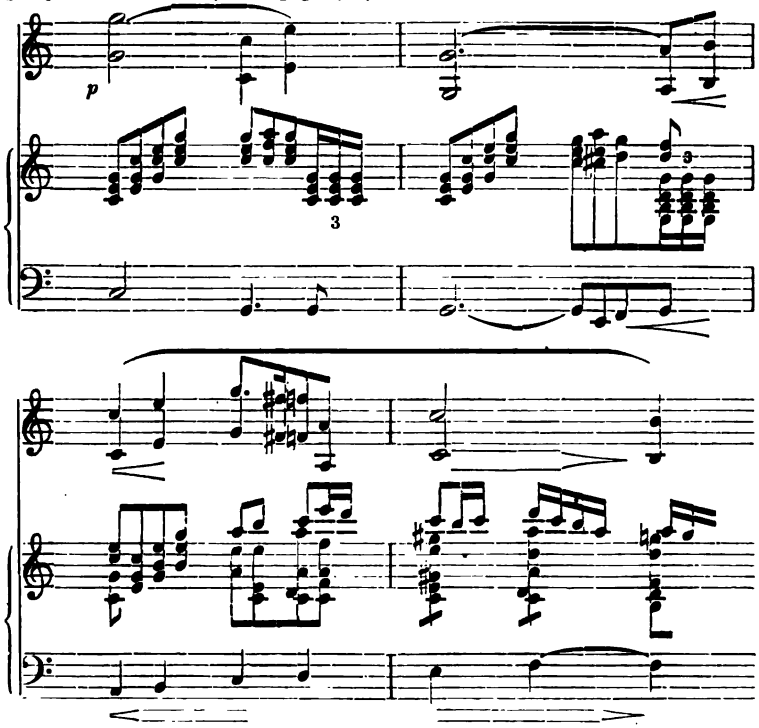
Er ist demgemäß in den Schlußteilen der drei Akte hervorragend beteiligt, wie in den Finales der großen Oper der vorangegangenen Zeiten. Man könnte nicht mit Unrecht den Totalaufbau jedes Aktes mit einer auf das Ganze sich erstreckenden Gliederung nach Analogie des Finales ansehen, wie es auch Mozart in ewig mustergültiger Form in seiner komischen Oper „Die Hochzeit des Figaro" verwendet.

Dabei kommt in Betracht, daß Wagner bei aller freieren harmonisch-modulatorischen Verwendung auf eine möglichst innige Korrelation der tonalen Beziehungen der einzelnen Teile Bedacht nimmt. In den „Meistersingern" tritt dies noch mehr hervor als in allen seinen Werken der zweiten und dritten Schaffensperiode. Es ist nicht zufällig, daß das Werk mit C-dur beginnt und mit C-dur schließt. Es soll nicht behauptet werden, daß in der Einfachheit tonaler Beziehungen in der „Meistersinger"-Partitur ein Vorzug an sich liege gegenüber komplexeren, verschlungeneren modulatorischen Wandlungen, denen man im „Tristan" begegnet; allein es ist unleugbar, daß sich das Werk durch diese Eigenschaft ebenso sehr auf einen volkstümlichen Boden stellt, wie es der ganzen Anlage des Werkes entspricht. Dem steht denn auch nicht die durchgearbeitete Polyphonie entgegen, ebensowenig wie die stärkere harmonische Würzung des Dialoges an einzelnen Stellen, etwa bei Lenens Rede:

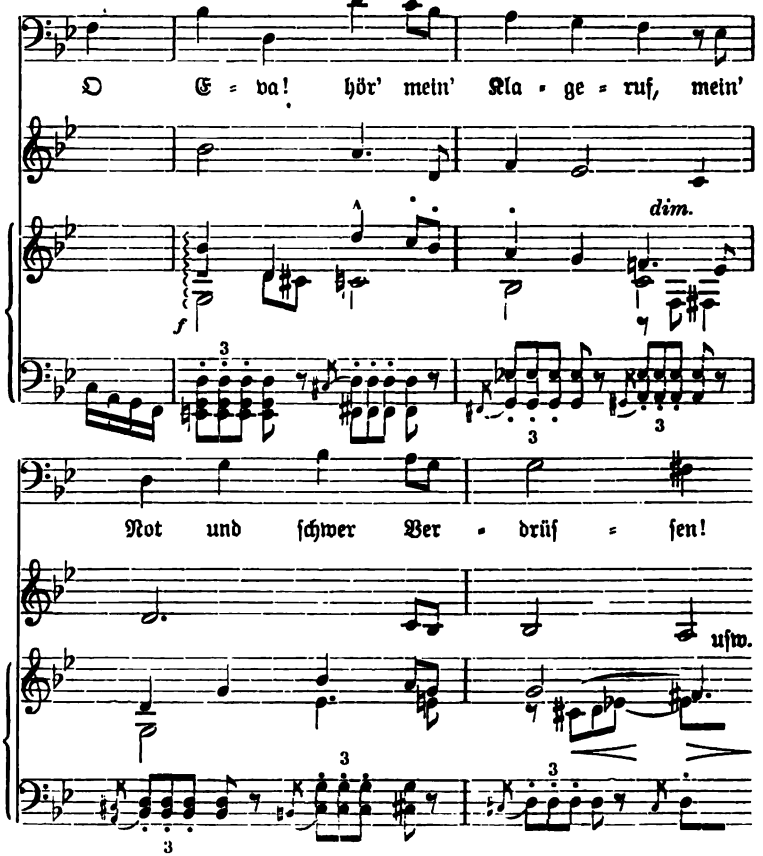




Auch die Verbindung dreier Motive, wie am Schlusse der Ouvertüre konform mit der Anrede Sachsens gibt ein Produkt, dessen kunsttechnische Behandlung bei klar zutage liegender Absicht, einen gelehrt scholastischen Eindruck hervorzurufen, der Haltung des ganzen Werkes nicht entgegensteht.



Allerdings kann man in ſolchen Fällen nicht etwa von einer ſtreng kontrapunktiſch polyphonen Gegenüberſtellung mehrerer Stimmen ſprechen, ſondern von einer, mit Rückſicht auf die harmoniſchen Stützpunkte ermöglichten Vereinigung. Gegenſtimmen im eigentlichen Sinne des Wortes in einer vervollkommneten Art und Weiſe findet man anderwärts, z. B. in der Vereinigung der dritten Strophe des Schuſterliedes mit einer von Oboe, Horn und Fagott, in der Folge von Klarinette und Hörnern angeſtimmten Weiſe, die dann im Vorſpiele zum dritten Akte und im Monolog Sachſens „Wahn“ das Geheimnis dieſes Zuſammenklingens erſt enthüllt.



Es ist eine der tiefgründigsten Stellen im Wagnerischen Kunstwerke, einer der Angelpunkte für den weiteren Ausbau der Musik nach Wagner.

In der „Meistersinger"-Partitur stehen die beiden Hauptarten der musikdramatischen Ausführung in höchster Vollendung einander gegenüber: das je in einer Stimme in weitem Bogen geführte Melos, die moderne Kantilene, welche eine Ausgleichung zwischen Instrumental- und Gesangsmelodie erfahren hat, wird bald von der Singstimme, bald von den Instrumenten übernommen; in die vom Orchester geführte Kantilene fällt gelegentlich die Gesangsstimme mit den Hauptwendungen zusammen, oder umgekehrt in die vom Gesang geführte Kantilene fällt das Orchester mit einzelnen Wendungen und Biegungen, oder es wird eine Kantilene vom Gesang und den Instrumenten geführt, und hierzu gibt das Orchester ein weiteres Ergänzungsbild, ein Gegenstück in einer selbständig geführten Weise. Diese zweite Art der Bildung, nämlich wie aus einem oder mehreren Motiven, von den verschiedenen Instrumenten übernommen und ausgeführt, ein motivisches Gewebe gebildet wird, ist ebenfalls in den „Meistersingern" zur Vollendung gediehen. Die Gesangsstimme begnügt sich dann gewöhnlich mit einer Erhöhung des Sprechtones, die sich einer quasi melodischen Haltung nähert. Das spezifisch Musikalische drängt sich auch in solchen Stellen der „Meistersinger" mehr hervor. Es ist alles in die Sphäre der reinen Tonkunst unbeschadet des dramatischen Charakters hinübergezogen. Darin liegt der Weisheit höchster Schluß in der Wagnerischen Kunst und Technik. Die Instrumentalmittel der „Meistersinger"-Partitur decken sich mit dem großen Orchester Beethovens; dazu ist nur noch eine Trompete, eine Tuba und eine Harfe gekommen; in dramatischer Verwendung noch Laute, Glockenspiel, Nachtwächterstierhorn und Trompeten auf der Bühne.

Eine massige Verwendung von diesem Material wird in der Ouvertüre gemacht. Der massive Eindruck wird durch die vollen Harmonien und die Gegenführungen der Stimmen noch erhöht. Das Vorspiel gibt uns, sowie die Ouvertüren der Wagnerischen

Opern bis einſchließlich zum „Tannhäuſer“, ein volles Stimmungsbild des ganzen Dramas. Das „Meiſterſinger“-Vorſpiel enthält die rein tondichteriſche Darſtellung der Handlung, geradeſo wie in den Ouvertüren der Klaſſiker und der Romantiker. Sie iſt in ihrer Art ein Gegenſtück zur dritten „Leonoren“-Ouvertüre von Beethoven. Auch in formaler Beziehung wird dem erſten Thema in C-dur ein zweites in E-dur gegenübergeſtellt (Walthers Liebesgeſang in Verkürzung). Der Expoſition folgt in großen Zügen eine Durchführung, wobei das verkürzte Hauptthema in Es-dur von ſymboliſcher Bedeutung iſt; hierauf wird die Konkluſion gezogen, die die Krönung des Vorſpieles mit dem breiten „Meiſterſinger“-Thema bringt, der marſchartigen Fanfare der „Meiſterſinger“ und einer verdoppelten Bewegung des figurativen Schmuckes. Obzwar das Taktmaß (4/4) äußerlich vom Anfang bis zum Ende feſtgehalten erſcheint, ſorgt die innere rhythmiſche Gliederung und die Dynamik für abwechſlungsreiche Kontraſtierung. Auf das »Allegro maestoso«, eine Bezeichnung, welche Wagner in der Erklärung des Vortrages der Ouvertüre an Stelle der Bezeichnungen ſetzt, die er in der Partitur mit deutſchen Worten vornimmt, wie: „ſehr mäßig bewegt“, „durchweg breit und gewichtig“, folgt nach einigen dynamiſchen Schattierungen, welche ausdrücklich vorgezeichnet ſind, ein „Alla breve 2/2-Takt“, das verkürzte Thema in Es-dur (in der Partitur bezeichnet: „Im Hauptzeitmaß“) und hierauf ohne jede weitere Bezeichnung das Hauptthema der Meiſterſinger in C-dur, ein breites, eigentliches 4/4-Maß, das in mannigfacher Schattierung in die „breite und gewichtige“ Coda übergeht. Man kann hier nicht von einer Programm-Ouvertüre im engeren Sinne des Wortes, wohl in weiterer Bedeutung dieſes Begriffes ſprechen: es ſpiegelt ſich die Grundidee der Oper in den muſikaliſch eingefaßten Stimmungen und Erſcheinungen wieder.

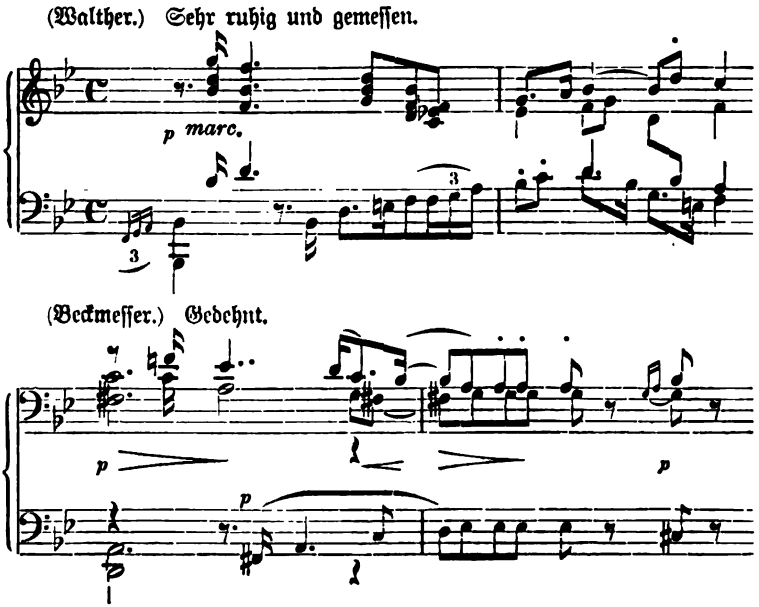
Die Einleitung zum dritten Akte faßt die Erſcheinung Sachſens in ihrer Individualität als Künſtler und Menſch. Die Reſignation, die in dem mit dem Schuſterliede vereinigten „Wahn“-Thema zum Ausdruck kommt, gelangt hier zu milder Verklärung. Die zwei-

malige Einführung des Reformations-Hymnus, beim zweiten Male in gesteigerter Klangfülle, symbolisiert zugleich die Ausbreitung seiner Kunst im Volke. Vom Schustergesang ab wendet sich Sachsens Kunst an die deutsche Nation. Als Mensch resigniert, als Künstler vorgreifend und mitreißend — so ist uns Hans Sachs der Repräsentant jedes echten Künstlers. In ihm steht uns Richard Wagner in seiner vollen Reife gegenüber, wie in Walther Stolzing der junge Wagner zur Zeit des Stürmens und Drängens.

Dies alles teilt sich unserem Gefühlsverständnisse vorzüglich durch die Machtmittel der symphonischen Musik und die Symbolik mit, die den Motiven und Themen im Verlaufe des Dramas assoziiert wird. Das Vorspiel und auch die Einleitung zum dritten Akte sind für sich musikalisch befriedigend und werden zugleich der Bedeutung nach durch die Vorgänge der Handlung klargelegt. Die Motive dienen in ihrer Auseinanderlegung und Entwicklung als tonliche Grundlage und sind die Bausteine für den Aufbau. Ihre Durchführung ermöglicht allgemeine Stimmungsbilder, seelische Gemälde auf dem festen Boden einer Grundstimmung. In den „Meistersingern" vermag Wagner in dieser Ausführung nicht nur musikalische Charakteristik zu geben, tondichterische Wahrheiten zu verkünden, sondern auch rein musikalische Schönheit zu bieten. Wo die Orchestersprache zur Ausdrucksbegleitung äußerer Vorgänge und Bewegungen dient, wie am Anfang der dritten Szene im dritten Akte, da Beckmesser, die Werkstatt Sachsens betretend, von den Gedanken an die vergangene Nacht, an Ständchen, Schusterlied und Prügel gequält wird, da drückt die Musik nicht nur die Stimmungen aus, sondern schildert auch die körperlichen Reflexbewegungen der Schmerzen.

Wagner hat, wie in jedem Werke, in welchem die Hauptmomente der Handlung und des psychischen Gehaltes in den Motiven kondensiert erscheinen, so auch in den „Meistersingern" für diese Motive eine Art des Ausdruckes gewonnen, welche bei aller Prägnanz der Einzelmotive doch einen gemeinsamen Zug aufweist, wobei diese Gemeinsamkeit nicht etwa nur eine Ähnlichkeit bedeutet, sondern

gerade in der Kontraſtſtellung eine Zueinandergehörigkeit offenbart. Es ſtehen ſich Motivgruppen gegenüber. So die der Meiſterſinger in Geſang, Kunſtübung, Zunft, Lerneifer, Sangesfreude und gemeinſamem Auftreten; die Fanfare, mit der ſie auch vom Volke begrüßt werden, beruht dem Tongange nach auf den erſten Tönen eines hiſtoriſchen Meiſterſingertones („gekrönter Ton" von Heinrich Mügeling). Ihnen gegenüber ſtehen diejenigen, welche der Bürgerſchaft Nürnbergs und deren einzelnen Vertretern zukommen: der Würde des Patriziertums, dem Hange an der Gewohnheit, der Feſtesfreude, dem Begehen des Johannistages, und diejenigen, die das kleinbürgerliche Leben repräſentieren, wie die Lehrbuben, David und Magdalene. Die Motive werden ſowohl Perſonen wie Vorgängen, Entwicklungen eingeordnet. Ihre Wandlungen vollziehen ſich mit den Geſchehniſſen oder verdeutlichen die verſchiedene Lebenserfaſſung und ſeeliſche Geartung von Perſonen entgegengeſetzter Gemüts- und Charakteranlage. So iſt z. B. das Motiv, mit welchem der Merker ſein „ſaures Amt" antritt, eine Verzerrung des Motivs von Ritter Stolzing — ein Symbol, wie eine edle Erſcheinung durch Begeiferung und Bekritelung herabgezogen wird.



Die feurig anſtürmenden Motive des jungen Ritters veredeln ſich in der Umwandlung, die ſie bei ihrer Übernahme in Sachsens abgeklärter Weiſe (dritte Szene des zweiten Aufzuges) erfahren. Die Kunſt, Motive einzubegleiten, das Eintreten in ihrer Hauptgeſtalt vorzubereiten, iſt nunmehr in der Wagneriſchen Technik zur Vollendung gediehen. Unauffällig und wie zufällig werden wichtige Motive eingefügt und die Stimmung mählich vorbereitet, einbekleidet. Innerhalb der einzelnen Abſchnitte und Formungen werden die Motive in freier Weiſe vermiſcht und verbunden — nachzeitig und gleichzeitig. Sie werden zu Kantilenen erweitert, ſei es im Orcheſter, ſei es im Geſange. Der Mehrzahl nach ſind die Motive harmoniſch angelegt; in einzelnen Fällen gehört die Gegenführung einer Stimme zur Urerſcheinung des Motivs. Die polyphone Behandlung iſt ein Charakteriſtikon der Partitur. In den „Meiſterſingern" iſt wie in allen Meiſterwerken dem kleinſten Zuge die gleiche Aufmerkſamkeit geſpendet, wie der große Zug durch das ganze Werk von der erſten bis zur letzten Note geht. Sie ſind die eigentliche Feſtoper der Deutſchen. Drama und Muſik ſind zu gleichem Rechte gelangt. Die Kunſt Wagners, die ſich in der Oper auf die Herausarbeitung des Dramatiſchen gerichtet hat, iſt zu einer völligen Ausgleichung gediehen, und ſo kann man ſagen, daß im Höhenzuge der muſikdramatiſchen Schöpfungen Wagners dieſes Werk, von allen Seiten beſehen, die gleiche Befriedigung gewährt.

Die beiden vorgeſchrittenſten Werke, die Wagner bis dahin geſchaffen hatte, „Triſtan" und „Meiſterſinger", fanden — wie wir ſahen — bei den Münchner Aufführungen die begeiſterte Zuſtimmung verſtändiger Zuhörer. Es war nunmehr die Zeit gekommen, da er, geſonnt von königlicher Huld, daran ging, ſein zykliſches Werk zur Vollendung zu bringen. Der „Ring des Nibelungen" harrte der tondichteriſchen Vollendung. So wandte er ſich denn dem Abſchluſſe der Kompoſition von „Siegfried" und der muſikaliſchen Ausführung der „Götterdämmerung" zu. Im Jahre 1865 wurde die Arbeit wieder aufgenommen, und nach mannigfachen Unterbrechungen wurde „Siegfried" im Jahre 1869

in der Skizze und am 5. Februar 1871 in der Partitur vollendet. Die Skizze zu der „Götterdämmerung“ wurde von Oktober 1869 bis 9. Februar 1872 niedergeschrieben. Die ganze Partitur wurde am 21. November 1874 beendigt. Das Werk war so geartet, daß es eine Aufführung auf einem eigenen Theater in einem Festspielhause gebieterisch forderte. Aus der ursprünglichen Idee, das Werk dreimal zur Aufführung zu bringen, reifte der Plan einer dauernden Institution, die seit dem Jahre 1862 ins Auge gefaßt wurde. Die Ereignisse des Jahres 1870, die Vereinigung der deutschen Föderativ-Staaten zum Deutschen Reiche boten eine politisch-nationale Gewähr für die Ausführung, die Wagner und seinen Freunden als eine Sache der Deutschen Nation schien. Die Einzelaufführungen von „Rheingold“ in München im Jahre 1869 und von der „Walküre“ ebendaselbst 1870 vollzogen sich eigentlich gegen den Willen des Meisters. Er blieb ihnen auch fern. Das Werk als Ganzes mußte der Deutschen Nation und den Wagnerfreunden aller Kulturvölker vorgeführt werden. Dies sollte und mußte durchgesetzt werden. Die großen Städte mit ihrem bunten Treiben und ihrer Zerstreuungssucht waren nicht der geeignete Boden, und so richtete denn Wagner sein Augenmerk auf einen kleineren Ort, in dem der Besucher sich sammeln, die Aufmerksamkeit einzig auf das Festspiel gelenkt werden konnte; einen Ort, dessen Umgebung auch landschaftlich eine Stätte der Erholung bot. So fiel im April 1870 die Wahl auf Bayreuth. Dort, am waldumrankten Hügel in einiger Entfernung von der Stadt, wurde die Grundsteinlegung am 22. Mai 1872 an Wagners neunundfünfzigstem Geburtstage vorgenommen. Im April war Wagner übergesiedelt.

Ein Kreis von Patronen des Festspieles sollte in einem Vereine zusammentreten, und für die Betätigung minder Bemittelter wurden 1871 Wagnervereine gegründet. So ungenügend auch die Beteiligung bei der Subskription der Patronatscheine war, so ließ sich Wagner doch nicht bestimmen, einem Vorschlage einer in Berlin gegründeten Gesellschaft „Wagneriana“ Folge zu leisten, die unter Garantierung der Mittel, die Festspiele nach Berlin ver-

legen wollte. Gleiche Anträge aus London und Chikago aus ſpäterer Zeit lehnte er ab. Ein allgemeiner Aufruf, im Jahre 1873 erlaſſen, hatte wohl auch infolge der zu dieſer Zeit eingetretenen allgemeinen finanziellen Deroute nicht den gewünſchten Erfolg. Die für 1874 in Ausſicht genommenen Feſtſpiele mußten verſchoben werden. Ein größerer, von König Ludwig im gleichen Jahre gewährter Kredit ermöglichte die Inausſichtnahme der Feſtſpielidee für 1876. Am 21. November 1874 wurde die Partitur der Götterdämmerung in dem neuen Wohnhauſe Wagners fertiggeſtellt, das die Aufſchrift trägt:

„Hier, wo mein Wähnen Frieden fand,
Wahnfried ſei dieſes Haus von mir benannt."

Wenngleich von den zur Deckung der Auslagen notwendig anzubringenden Patronatſcheinen im Jahre 1876 nur etwa die Hälfte gezeichnet war und die erhoffte Unterſtützung von Reichswegen ausblieb, fand die erſte Geſamtaufführung des „Ringes des Nibelungen" im Auguſt 1876 ſtatt. Die Erinnerung an das Erlebte bleibt jedem Teilnehmer unvergeßlich. Es war eine Zeit, die der Jugend ein Ideal verwirklichte, an welchem ſie mit ſchwärmeriſcher Liebe hing.

Dem großen künſtleriſchen Erfolge ſtand ein namhaftes finanzielles Defizit gegenüber. Nunmehr hieß es für Wagner, Rat ſchaffen. Er, der ſein Leben lang ſchwer gerungen und gekämpft hatte, mußte ſich nun von neuem auf den Weg machen, um die Mittel zur Deckung zu beſchaffen. Ein Anſuchen an den Reichstag um einen jährlichen Zuſchuß zur Erhaltung der Feſtſpiele war abgelehnt worden. So mußte die für 1877 in Ausſicht genommene Wiederholung der Feſtſpiele aufgegeben werden. Konzertreiſen werden unternommen, Fragmente aus den Muſikdramen Wagners werden aufgeführt. Die einzelnen Dramen des „Ring" werden freigegeben, ſo die „Walküre" an Schwerin für die Beurlaubung eines dortigen Sängers nach London. Dieſe Stadt iſt jetzt der Hauptort für dieſe Konzerte, wie vor den Feſtſpielen im Jahre 1872 und dann 1875 Wien, wohin er zu gleichem Zwecke gekommen

war. Auch nach Amerika in gleicher Absicht zu gehen, wird im Jahre 1880 ernstlich erwogen.

Von dort war ihm schon 1876 der Antrag zur Komposition eines „großen Festmarsches zur Eröffnung der hundertjährigen Gedenkfeier der Unabhängigkeit der Vereinigten Staaten von Nordamerika" zugekommen, den er auch ausführte. Man sieht es der Komposition an, daß sie nicht aus freiem Antriebe geschaffen ist. Anders ist es mit den beiden früher geschriebenen Märschen, dem Kaisermarsch für großes Orchester und Chor von 1870 und dem Huldigungsmarsch, König Ludwig II. von Bayern gewidmet (1864). Die beiden letzteren sind von Schwung beseelt und ziehen Volkslied und Choral in die Sphäre der Tonsprache des Komponisten. Die Haltung ist der Ausdrucksweise des Komponisten in der dritten Schaffensperiode homogen.

Die Organisation der Wagnervereine hatte sich nicht nur über alle deutschen Lande erstreckt, sondern auch über Frankreich, England, Holland, Italien, Ungarn, Finnland; auch einige überseeische Vereine wurden in der Folge gegründet. Für diese Organisation wurde ein Zentralorgan geschaffen in den „Bayreuther Blättern", die 1878 zum ersten Male erschienen und denen Wagner einige Worte „Zur Einführung" vorausgab. Auch sonst beteiligte er sich mit einer Reihe von Aufsätzen, die später in den zehnten Band der „Gesammelten Schriften und Dichtungen" aufgenommen wurden; im Jahre 1871 hatte die Veröffentlichung der letzteren begonnen.

XXII.

Die künſtleriſche Hauptarbeit der letzten fünf Jahre gehörte der muſikaliſchen Ausführung des „Parſifal“ an, deſſen erſte Aufführung in Bayreuth am 26. Juli 1882, ein halbes Jahr vor dem Tode des Meiſters, ſtattfand. Wagner war zum erſten Male mit dem Stoffe zur Zeit, als er in Paris auf den „Lohengrin“ ſtieß, bekannt worden. Als er damals auf das Studium von Wolframs von Eſchenbach „Parzival und Titurel“ geführt wurde, „öffnete ſich ihm eine ganz neue Welt dichteriſchen Stoffes“. In Marienbad trat er 1845 dem Stoffe näher, aber erſt im Jahre 1854 wandte er ſich ihm zur Zeit der Dichtung von „Triſtan und Iſolde“ zu. Da tauchte die Geſtalt des Parzival auf. Es war die Aſſoziation des Gegenſatzes: Triſtan als der Held des Begehrens, Parzival als der des Entſagens; ſowie auch der erſte „Parzival“-Entwurf mit den Worten ſchloß: „Groß iſt der Zauber des Begehrens, größer iſt die Kraft des Entſagens.“ In „Triſtan und Iſolde“ ſollte Parzival am Siechbett Triſtans erſcheinen. „Auf Kareol ſollte der nach dem Grale ſuchende Parzival als Pilger einkehren, während Triſtan dort in verzweifeltſten Liebesleiden auf dem Sterbebett liegt.“ Wagner ließ dieſe Idee fallen und nahm den Gedanken einer ſelbſtändigen Ausführung des „Parſifal“ auf, der im Frühjahr 1857 zum erſten Entwurf des Dramas, 1865 zur Skizzierung der ausführlichen Dichtung gedieh, worauf ſie im Winter 1876/7 umgearbeitet und am 23. Februar 1877 zur Vollendung gebracht wurde. Im gleichen Jahre erfolgte die Veröffentlichung der Dichtung. Abgeſehen von einigen fragmentariſchen muſikaliſchen Skizzen, welche in den fünfziger Jahren

entſtanden ſind (der Karfreitagszauber im Jahre 1857 und die Skizze zum Tode des Schwanes 1865), wurde die Kompoſition im Herbſt 1877 in Angriff genommen, die Skizze zum erſten Akte und ein Teil des zweiten Aktes zeitlich im Frühjahr 1878, der zweite Akt im Oktober des gleichen Jahres entworfen, der dritte Akt nach Weihnachten 1878 begonnen, beendigt im April 1879; das Vorſpiel wurde Ende 1878 inſtrumentiert und von der Meininger Kapelle in Bayreuth Weihnachten 1878 aufgeführt; die Inſtrumentation des Ganzen wurde in Palermo am 13. Jänner 1882 abgeſchloſſen. Genetiſch ſteht das Werk auch im Zuſammenhang mit dem Entwurf von „Jeſus von Nazareth“ aus dem Jahre 1848 und einer kleinen Skizze zu einem indiſchen (buddhiſtiſchen) Drama, deſſen Idee Wagner — wie er im Juli 1856 an Liſzt mitteilt — „ich ſchon lange mit mir herumtrage neben der von Triſtan und Iſolde: Der Sieg — das Heiligſte, die vollſtändigſte Erlöſung.“

Die Skizze zu den „Siegern“ entwirft Wagner im gleichen Jahre: „Der Buddha auf ſeiner letzten Wanderung. Ananda am Brunnen von Prakriti, dem Tſchandalamädchen, getränkt. Heftige Liebe dieſer zu Ananda, dieſer erſchüttert. Prakriti im heftigſten Liebesleiden: ihre Mutter lockt Ananda herbei: großer Liebeskampf: Ananda bis zu Tränen ergriffen und geängſtigt, von Chakya befreit. — Prakriti tritt zu Buddha, am Stadttore unter dem Baume, um von ihm Vereinigung mit Ananda zu erbitten. Dieſer frägt ſie, ob ſie die Bedingungen dieſer Vereinigung erfüllen wolle? Doppelſinniges Geſpräch, von Prakriti auf eine Vereinigung im Sinne ihrer Leidenſchaft gedeutet; ſie ſtürzt erſchreckt und ſchluchzend zu Boden, als ſie endlich hört, ſie müſſe auch Anandas Gelübde der Keuſchheit ertragen. Ananda von Brahmanen verfolgt. Vorwürfe wegen der Befaſſung Buddhas mit einem Tſchandalamädchen (den niedrigſten Hindu-Kaſten nicht ariſchen Blutes entſtammt, von den Ariern verachtet und gefürchtet; ſie ſind geſchickte Schiffer und bekennen ſich zum Teile zum Islam). Buddhas Angriff des Kaſtengeiſtes. Er erzählt dann von Prakritis Daſein in einer früheren Geburt; ſie war damals die Tochter

eines ſtolzen Brahmanen; der Tſchandala-König, der ſich eines ehemaligen Daſeins als Brahmane erinnert, begehrt für ſeinen Sohn des Brahmanen Tochter, zu welcher dieſer heftige Liebe gefaßt; aus Stolz und Hochmut verſagte die Tochter Gegenliebe und höhnte den Unglücklichen. Dies hatte ſie zu büßen, und ward nun als Tſchandalamädchen wiedergeboren, um die Qualen hoffnungsloſer Liebe zu empfinden; zugleich aber zu entſagen und der vollen Erlöſung durch Aufnahme unter Buddhas Gemeinde zugeführt zu werden. — Prakriti beantwortet nun Buddhas letzte Frage mit einem freudigen Ja. Ananda begrüßt ſie als Schweſter. Buddhas letzte Lehren. Alles bekennt ſich zu ihm. Er zieht dem Orte ſeiner Erlöſung zu." (Zürich, 16. Mai 1856.)

Neben den im „Parſifal" aus dieſer Skizze aufgenommenen Momenten, zu denen noch im allgemeinen buddhiſtiſche Elemente kamen (ſo die Präexiſtenz, d. i. das frühere Vorhandenſein eines Weſens, ehe es in eine andere körperliche Erſcheinung tritt, ferner die Seelenwanderung, dann die Heiligkeit des Tieres), wurden bei der Ausführung noch verarbeitet: chriſtliche Mythen und Legenden, mit der Dogmatik und der Sakramentenlehre im Zuſammenhang ſtehendes Zeremoniell (Abendmahlfeier, Transſubſtantiation, Taufe, Fußwaſchung), ſpeziell katholiſcher Reliquienkult, wie überhaupt Mirakelweſen und Magie, ja ſogar eine Art Fetiſchismus — dies alles in ſonderbarer Miſchung, Untermengung und Nebeneinanderſtellung. Das Wunderbare der Romantik iſt hier in Wundern und Gleichniſſen vorgeführt, deren Geheimniſſe — ſo unerklärlich und unerforſchlich ſie dem Denker bleiben — durch die Macht der Muſik dem Gemüte des Beſchauers nahe gebracht werden ſollen. Mythen und Legenden werden mit einander verquickt, dem Mythologiſchen wird im Anſchauungsbilde volle Realität unterſchoben. Es iſt begreiflich, daß in dieſes Werk von ſeiten der begeiſterten Verehrer alles mögliche, einander Widerſprechende hineingeheimnißt wurde. Der Künſtler hat dies durch die Art hervorgerufen, wie er von verſchiedenen Seiten, aus Orient und Okzident, Vorſtellungen und Anſchauungen, Myſterien und Offenbarungen,

Mystik und Symbolik hineinversetzt hat; noch immer war der Künstler mächtig genug, um einer Grundidee zum Siege zu verhelfen, die, sich über allen Konfessionalismus erhebend, sich auch rein menschlich mitteilen kann: diese Verkündigung des „Sieges", wie ihn Wagner als Grundidee der „Sieger" und auch des „Parsifal" ansieht, dringt hindurch durch allen Schutt, mit welchem das Werk bedeckt ist.

In allen Dramen Wagners gelangt der Gegensatz des Animalischen und des gemütvoll Sinnigen im Menschen zum Ausdruck. In der einen Handlung tritt das erstere, in der anderen das zweite mehr in den Vordergrund. Eines scheint das andere zu verdrängen. Es ist ein Ab und Auf, ein Hin und Her, ein Vorstoßen und Zurückweichen. Das Untertauchen in das Sinnliche erzeugt Schuld, und der Unreine wird durch den Reinen von der Schuld befreit, erlöst. Dieses Lieblings- und Hauptmotiv, welches Wagner in den beiden, dem „Parsifal" vorangegangenen Werken, im „Tristan" und in den „Meistersingern", zurückgedrängt hatte, tritt mit aller Macht in diesem nunmehr folgenden Werke hervor. Es ist in diesem Sinne ein Werk der Ergänzung zu den beiden vorangegangenen und ein Gegenstück zu dem „Ring des Nibelungen". Das gleißende Rheingold ist das Symbol der äußeren Macht und der Entfaltung animalischer Triebe gegenüber dem Gral, welcher im „Parsifal" den Mittelpunkt des Dramas bildet, um welchen alles andere gruppiert ist. Schon im Jahre 1848 hatte der Dichter den Gral als idealisierten Nibelungenhort angesehn. „Gral ist nach meiner Auffassung die Trinkschale des Abendmahles, in welcher Joseph von Arimathia das Blut des Heilands am Kreuze aufhielt" (M. W. 145). „Die Sagen von der Mirakelkraft der Kaaba zu Mekka (aus der vormohammedanischen Religion stammend) eines wunderbaren Steines, faßten die Christen auf ihre Weise auf und brachten das Heiligtum mit dem christlichen Mythus in Berührung .... Nun erst kam Sinn und Verstand hinein, das tiefsinnigste Symbol, das je noch als Inhalt des sinnlich-geistigen Kernes einer Religion erfunden werden

konnte . . . . Jene Trinkſchale, aus der der Heiland ſeinen Jüngern den letzten Abſchied zutrank und in der endlich das unvertilgbare Blut des Erlöſers aufgefangen und aufbewahrt ward. Wem es beſchieden, dem Reinen, der könne es ſelbſt ſchauen und anbeten . . . . Die doppelte Bedeutung des einen Gefäßes, als Kelch auch beim heiligen Abendmahl — offenbar dem ſchönſten Sakramente des chriſtlichen Kultus! Daher denn auch die Sage, daß der Gral (Sang Réal) (daraus San(ct) Gral) die fromme Ritterſchaft einzig ernähre und zu den Mahlzeiten Speiſe und Trank gewähre" (M. W. 147). Dieſe heilige Schale verleiht den echten Dienern, den in Anbetung verſunkenen Reinen, die in ihren Dienſt geſtellt ſind, Kraft und heilige Erleuchtung. Der Erſchauende iſt, durch den Gral geſpeiſt, vor dem Tode bewahrt.

Im Bereiche der Gralsritterſchaft iſt weltliche Minne verboten. Nach Wolframs Auffaſſung, der ſich Wagner im „Lohengrin" angeſchloſſen hatte, konnten ſich die Ritter nur außerhalb des Gralsbereiches auf Befehl verehelichen. Innerhalb des Gralsgebietes ſollte ſich nur der König mit einem tugendhaften Weibe vermählen. Im „Parſifal" ſchließt Wagner im Sinne der älteren legendariſchen Gralromane alle, auch eheliche Geſchlechtsliebe aus. Inſofern beſteht ein Widerſpruch zwiſchen „Lohengrin" und „Parſifal". Die Kraft der Entſagung wird, wie der Gralſpruch verkündet, der gleichſam an die Pforte der Gralsburg geheftet iſt, nur durch das tiefſte Mitleid mit dem erreicht, der der Sünde verfallen iſt. Durch dieſes Mitleid wird der „Thumbe-Klare", der Einfältige-Reine, der Tor wiſſend, das heißt er erlangt die Erkenntnis, was er zu laſſen und zu leiden hat. Durch die hingebende Liebe, zu der er durch das Mitleid beſeelt wird, vollbringt der Erkennende, der Erſchauende, der wiſſend Werdende jene Tat, durch die der Schuldbefleckte von ſeinem Leiden frei wird.

Entſagung und Mitleid oder vielmehr Mitleid und Entſagung verleihen die Kraft zum Siege. Dieſer Sieg bedeutet nach brahmaniſch-buddhiſtiſcher und chriſtlicher Anſchauung zugleich die Er-

löſung. Der teſtamentariſchen Meſſias-Vorſtellung liegt die Hoffnung auf Vollendung des Dienſtes und der Verehrung Gottes zugrunde. Hier dagegen iſt der Erlöſungsgedanke vorzüglich auf das Rein-Menſchliche beſchränkt, und dies verleiht dem „Parſifal“ die Möglichkeit der Wirkung auf alle Menſchen unbeſchadet und unbeachtet von den theologiſchen, theokratiſchen Nebenerſcheinungen, die von manchem Interpreten abſichtlich in den Vordergrund gedrängt werden. Ob der chriſtlichen Lehre, „nach der nicht die Werke, ſondern nur der durch Gnadenwirkung eintretende Glaube ſelig mache“, d. i. im Wagneriſchen Sinne zum Siege führen könnte, im „Parſifal“ eine gleiche Stellung neben Mitleid und Entſagung zugewieſen iſt, möge dahingeſtellt bleiben.

Wagner hat dadurch, daß er eine ganze Fülle von ſymboliſchen Zügen aus Legenden herangezogen hat, um die Anſchaulichkeit greifbar zu geſtalten, zu dem Vorwurfe der vielfältigen Widerſprüche im Drama, ſelbſt die Handhabe gegeben. Er iſt da — man darf es wohl ſagen — in der Verquickung mirakulöſer Dinge zu weit gegangen. Die äußere Wirkung wird allerdings dadurch ſtark gehoben — vielleicht in dem gleichen Verhältnis, wie die innere Kraft dichteriſcher Mitteilung zurückgegangen iſt. Zur Zeit, da Wagner die dichteriſche Idee des „Parzival“ zu einem Drama ergriff und auszuführen begann, da die Reinheit des Grundgedankens gleichſam aus der geläuterten Liebe zu Mathilde Weſendonk erfloß, ſtand er ſolchem Mirakelweſen und Reliquienkult fern. Er iſt „ſo recht angeekelt durch die detaillierte Beſchreibung des endlich feſtgeſtellten Kultus, mit ſeinen Reliquien und abgeſchmackten bildlichen Darſtellungen des Buddha . . . . Mein Grauen war groß . . . .“ (M. W. 56). Über das in Luzern begangene „Frohnleichnamsfeſt, angeführt von den Pfaffen, die ſich dazu ſogar goldene Schlafröcke angezogen hatten,“ findet er ironiſche Worte. „Doch wirkte der Zug der Kapuzinermönche ſehr ergreifend: mitten in dieſe unſäglich widerliche Flitterreligionskomödie auf ein Mal dieſer ernſt-melancholiſche Zug. Ein Glück, daß ich ſie nicht zu nah ſah . . . .“ (ebenda 156). Man wird wohl nicht in der Annahme

fehlgehen, daß die Einflüsse nach Beendigung der Komposition des „Ring des Nibelungen“ sich vorzüglich in der Richtung geltend machten, das Äußerliche der Legenden und Heiligengeschichten in der Absicht der Sinneswirkung zu begünstigen und hervorzukehren.

Wagner hat auch in der Dichtung des „Parsifal“ den Stoff aus verschiedenen Quellen genommen und — wie es immer bei ihm der Fall ist — in freier Weise, in moderner Auffassung bearbeitet. Neben der Hauptquelle, Guyot-Wolframs „Parzival“ in Simrocks Übersetzung kommen da Lamprechts Alexanderlied in der Weismannschen Ausgabe und Ettmüllers Ausgabe des Wartburgkriegs in Betracht. Unleugbar ist er von Wolframs von Eschenbach „Parzival“ ausgegangen, so weit er sich auch von dieser Vorlage entfernte und so viele Einwände er gegen diese Dichtung erhob. „Sehen Sie doch, wie leicht sich's dagegen schon Meister Wolfram gemacht! Daß er von dem eigentlichen Inhalte rein gar nichts verstanden, macht nichts aus. Er hängt Begebniß an Begebniß, Abenteuer an Abenteuer, gibt mit dem Gralsmotiv curiose und seltsame Vorgänge und Bilder, tappt herum und läßt dem ernst gewordenen die Frage, was er denn eigentlich wollte? Worauf er antworten muß, ja, das weiß ich eigentlich selbst nicht mehr, wie der Pfaffe sein Christenthum, das er ja auch am Meßaltar aufspielt, ohne zu wissen, um was es sich dabei handelt. Es ist nicht anders. Wolfram ist eine durchaus unreife Erscheinung, woran allerdings wohl großentheils sein barbarisches, gänzlich confuses, zwischen dem alten Christenthum und der neueren Staatenwirthschaft schwebendes Zeitalter schuld. In dieser Zeit konnte nichts fertig werden; Tiefe des Dichters geht sogleich in wesenloser Phantasterei unter.“ (M. W. 146.)

So weit also auch das Wolframische Epos in Anlage und Ausführung von Wagners Musikdrama entfernt ist, so sind doch gewisse Züge beiden gemein, und der Grundgedanke des Wolframischen Werkes, der von J. Seeber in die Worte gefaßt wird „die Führung Parzivals durch die Nacht des Irrtums und der Sünde empor zum Licht der Wahrheit und des Friedens, das Ringen seiner

Seele nach dem einzig wahren Glücke" — dieſer ergreifende Grundton des Gedichtes iſt auch, wenn man etwa bei Parſifal das Wort der „Sünde" wegläßt, der gleiche im Wagneriſchen Gedichte. Parſifal ſündigt gar nicht. Was er als Sünde betrachtet, iſt das Begehen des Unwiſſenden, welcher, ſowie er der Tat bewußt wird, in tiefſter Reue die Reinheit ſeines Gemütes noch mehr kräftigt und ſtärkt. Wagner hat faſt alle äußeren Vorgänge, die einen ſo breiten Raum im Epos einnehmen, außer acht gelaſſen. Von Geſchehniſſen aller Art, die von Wolfram weitläufig ausgeführt ſind, hören wir nicht einmal in der Erzählung. Wie bei „Triſtan" iſt der ſeeliſche Gehalt der Dichtung von Wagner in ſeiner Art und Weiſe gefaßt, wie es das muſikaliſche Drama verlangt. Dies hindert nicht, daß eine innere Verwandtſchaft zwiſchen beiden beſteht.

Die Moral, welche Wolfram am Schluſſe des Epos mit Hinblick auf Parzivals Leben ausſpricht, kann auch dem Wagneriſchen Drama unterlegt werden: „Wer ſein Leben ſo zu Ende führt, daß Gott die Seele nicht entzogen wird durch des Leibes Schuld und er doch die Huld der Welt in Ehren ſich erhalten kann, der hat ſein Leben gut angewendet."

An die Ehre als ſolche hat Wagner bei „Parſifal" nicht gedacht; ſie ſpielt aber bei dem Helden unbewußt eine Rolle, wie es bewußt bei „Triſtan" der Fall iſt, bevor der Schüttelfroſt des Liebestrankes ihn ergreift. So bildet „Parſifal" auch in dieſer Beziehung einen Gegenſatz zu „Triſtan". Urſprünglich ſollte es allerdings nicht der Fall ſein. Während der Kompoſition des „Triſtan" hatte der „Parzival" in Wagners Phantaſie einen anderen Mittelpunkt des ihm vorſchwebenden Dramas, als er ihn dann bei der Ausführung erhielt. Im Mai 1859 ſchreibt Wagner: „Genau betrachtet iſt Amfortas der Mittelpunkt und Hauptgegenſtand ..... Es iſt mein Triſtan des dritten Aktes mit einer undenklichen Steigerung. Die Speerwunde, und wohl noch eine andere — im Herzen, kennt der Arme in ſeinen fürchterlichen Schmerzen keine andere Sehnſucht als die zu ſterben; dieß höchſte Labſal zu gewinnen, verlangt es ihn immer wieder nach dem An-

blick des Gral, ob der ihm wenigſtens die Wunde ſchlöſſe, denn alles andere iſt ja unvermögend — nichts vermag zu helfen: — aber der Gral gibt ihm nur das Eine wieder, eben daß er nicht ſterben kann. Gerade ſein Anblick vermehrt aber nur ſeine Qualen, indem er ihnen noch Unſterblichkeit gibt ..... Er, mit derſelben Wunde behaftet, die ihm der Speer eines Nebenbuhlers in einem leidenſchaftlichen Liebesabenteuer geſchlagen — er muß zu ſeiner einzigen Labung ſich nach dem Segen des Blutes ſehnen, das einſt aus der gleichen Speerwunde des Heilands floß, als dieſer Welt-entſagend, Welterlöſend, Weltleidend am Kreuze ſchmachtete! Blut um Blut, Wunde um Wunde — aber hier und dort welche Kluft zwiſchen dieſem Blute, dieſer Wunde! Ganz hingeriſſen, ganz Anbetung, ganz Entzückung bei der wundervollen Nähe der Schale, die im ſanften, wonnigen Glanze ſich rötet, gießt ſich neues Leben durch ihn aus — und der Tod kann ihm nicht nahen! Er lebt, lebt von neuem, und furchtbarer als je brennt die unſelige Wunde ihm auf, ſeine Wunde! Die Andacht wird ihm ſelbſt zur Qual. Wo iſt Ende, wo Erlöſung? Leiden der Menſchheit in alle Ewigkeit fort! — Wollte er im Wahnſinn der Verzweiflung ſich gänzlich vom Gral abwenden, ſein Auge vor ihm ſchließen? Er möchte es, um ſterben zu können. Aber — er ſelbſt, er ward zum Hüter des Grals beſtellt. Und nicht eine blinde äußere Macht beſtellte ihn dazu — nein! weil er ſo würdig war, weil Keiner wie er tief und innig das Wunder des Grals erkannt, wie noch jetzt ſeine ganze Seele endlich immer wieder nach dem Anblicke drängt, das ihn in Anbetung vernichtet, himmliſches Heil mit ewiger Verdammnis gewährt!“ (M. W. 144/5.)

Dieſer Amfortas, als Fortſetzung des Triſtan, reiht ſich an den Tannhäuſer, der, aus dem Berge der Venus fortziehend, dem Fluche und der Sehnſucht verfällt. Im letzten Drama Wagners wurde dem gegenüber Parſifal in den Vordergrund geſtellt: der „reine Thor“ (Parſeh-Fal), nicht ſo ſehr der Gralſuchende, der „Sucher des Beckens“, auch nicht der zum Fragen Berufene Nichtfragende, ſondern der durch Selbſtüberwindung, Entſagung Heil-

bringende. Den Namen „Parsifal“ gab Wagner erst 1877 seinem Helden nach dem Vorgang von Görres, der den Namen aus dem Arabischen Parsi oder Parseh-fal, der reine oder arme Tumbe, ableitet. Neben Görres hat jedenfalls die Vorstellung des Heiligen, wie ihn Schopenhauer konstruiert, die Phantasie des Künstlers beeinflußt und die Konstruktion des Dramas mit bestimmt. Die äußerste Konsequenz in der künstlerischen Durchführung dieser Auffassung ist von Wagner vollzogen, bis zum Eigensinn vollführt. Die Askese ist da Wesenserfordernis des Heiltums und der Heilbringung, und die Macht der Erlösung hängt davon ab. Es ist die Askese im engeren Sinne Schopenhauers, „die vorsätzliche Brechung des Willens durch Versagung des Angenehmen und Aufsuchen des Unangenehmen, die selbstgewählte büßende Lebensart und Selbstkasteiung zur anhaltenden Mortifikation des Willens“.

Das hier vielfach unterstellte Motto „durch Entsagung — nicht zum Tod, sondern zum Leben!“ ist eben eine Unterstellung. Durch Askese solcher Art wird das Leben erstickt, und fast wäre ich versucht mit Nietzsche einen Ausspruch Goethes zu zitieren, der sich einmal die Frage vorgelegt hat, was die Gefahr sei, die über allen Romantikern schwebe: das Romantikerverhängnis. Seine Antwort lautete: „am Wiederkäuen sittlicher und religiöser Absurditäten zu ersticken.“

Fragen wir uns, was leistet Parsifal? Worin bestehen seine Taten? Was befähigt ihn, das Wunder am Schlusse des Dramas zu wirken? Es scheint hier die Ansicht der christlichen Mystiker und die Lehre der Vedanta-Philosophie im Drama ausgeführt, die Lehre, die Schopenhauer in die Worte faßt, „daß sie für Den, der zur Vollkommenheit gelangte, alle äußeren Werke und Religionsübungen überflüssig erachten.“ Die letzteren, die religiösen Übungen benutzt Wagner als theatralisches Schaustück. Es wird uns erzählt, wie Parsifal als freislicher Knabe gegen Schächer und Riesen aufgetreten. Im ersten Akt ergreift ihn das tiefste Mitleid mit dem von ihm erlegten Schwane. Bei dem Anblick der Leiden des Amfortas wird sein Mitleid erregt. Er sieht „das Heiligtum ver-

waiſt". Im zweiten Akte macht ihn Kundrys Verführungskuß „welthellſichtig", zum Mitwiſſer der Schuld des ſiechen Königs. Er vernimmt „des Heilands Klage". Waffenlos hatte er Klingſors Schloß beſtürmt, die Eigenholde Klingſors niedergeſchlagen. Nicht die äußere Stärke, ſondern die innere Kraft verleiht ihm Siegesmacht. Wir hören von den „zahlloſen Nöthen und Kämpfen", die Parſifal auf der Irrnis und der Leiden Pfaden zu beſtehen hat. Wir erleben dies in der Mitteilung durch die Muſik; und auch die Errettung des Grals „aus ſchuldbefleckten Händen", die Heilung von Amfortas' Wunde mit des Dichters Anweiſung, „Amfortas' Miene leuchtet in heiliger Entzückung auf", kann uns nur tondichteriſch mitgeteilt werden. Dieſes innere Motiv der Heilkraft beruht auf der „Caritas", die nach Schopenhauer darin beſteht, daß „man vermöge der Caritas die urſprünglich den anderen zugefallenen Leiden übernimmt, ſich daher von dieſen einen größeren Teil aneignet, als, nach dem Gange der Dinge, das eigene Individuum treffen würde. Wer von dieſer Tugend beſeelt iſt, hat ſein eigenes Weſen in jedem anderen wiedererkannt. Dadurch nun identifiziert er ſein eigenes Los mit dem der Menſchheit überhaupt: Dieſes nun aber iſt ein hartes Los, das des Mühens, Leidens und Sterbens ....." Wir wiſſen nicht recht, wie wir die Schlußworte verſtehen ſollen, „Erlöſung dem Erlöſer". Iſt Parſifal gemeint als Erlöſer und Befreier des Grals, des Amfortas und der Kundry? Oder iſt es die Erlöſung des Heilands und deſſen Blutes aus ſündhaften Händen? Hier iſt Myſtik und kein Ende. Die Romantik artet in Hyperromantik aus, wie ſich dies in anderer Weiſe bei den franzöſiſchen Romantikern vollzogen hat. Iſt doch der Erſcheinung Parſifals ſelbſt im dritten Akte die bildliche Vorſtellung des Meſſias unterſchoben.

Züge werden zuſammengeſtellt, wie ein künſtleriſches Zuſammenlegſpiel. Am exzeſſivſten iſt dies bei Kundry der Fall. Wagner hat ſeinen Generalplan in der Einteilung der Stoffe ſeiner Dramen hier bis zur Zerteilung einer Perſon in den drei Akten durchgeführt. In einem Briefe vom 29. Mai 1859, da er von der

Arbeit des „Parzival“ spricht, sagt er mit Rücksicht auf Wolframs Epos: „Ich muß alles in drei Hauptsituationen von drastischem Gehalt so zusammendrängen, daß doch der tiefe und verzweigte Inhalt klar und deutlich hervortritt; denn so zu wirken und darzustellen, das ist nun einmal meine Kunst .....“ Er hat in diesen drei Abteilungen die Gestalt Kundrys in drei Erscheinungen zerlegt oder — könnte man sagen — aus einer Reihe von dichterischen Vorlagen drei Hauptzüge extrahiert und in Bildern nebeneinander gestellt. Kundry war vorerst die Gralsbotin, die fluchende und fluchbeladene Zauberin, Kondrie la Sorziere, die wilde Reiterin (die nordische „Gundryggia“, deren Name in der Edda nicht vorkommt), das „weltdämonische Weib“ (M. W. 2. März 1859). Mit dieser „fabelhaft wilden Gralsbotin“ verband der Dichter zufolge eines brieflichen Berichtes aus Paris vom August 1860 (M. W. 243) die Verführerin Orgeluse, die bei Wolfram mit Klingsor und Gawan in Verbindung tritt; von Chrestien „la demoiselle“ genannt. Auch bei Wolfram weist Parzival die Liebe Orgelusens zurück. Als Gralsbotin häßlich und gutherzig, ist sie als Verführerin berückend schön und teuflisch. Sie ist nunmehr auch die Führerin und Herrin der Blumengeister des Klingsor, seine Gefolgsdirne, über die ihr Herr und Meister im „Zauberschlummer der Ermattung“ die Macht besitzt, der sie sich willenlos ergibt. Im Vollbesitze der Schönheit übt sie ihre Verführungskünste, denen auch Amfortas erlegen ist, dämonisch aus. In der Verführung kommt ihre verzweifelte Sehnsucht nach Erlösung durch Liebe zur Betätigung. Sie taucht bald in sündhaftem Verlangen unter, bald klimmt sie in dieser Sehnsucht empor. Sie ist zum Lachen der Verführung verdammt. Dieses Lachen liegt als Fluch auf ihr, da sie — ein neuer Zug in der Zusammenlegung des Charakters dieser Person — nach Wagners Deutung „den kreuztragenden Christus“ verlacht hatte. Im Mittelpunkte der großen Szene des zweiten Aktes bei der Peripetie des Stückes stehen die Worte Kundrys „ich sah Ihn — Ihn — und — lachte — da traf mich — sein Blick —“. Wagner übertrug hier die Legende der Herodias,

die gelacht haben ſoll, als ſie den Kopf Johannes des Täufers in der Schüſſel trug, auf Kundry. Herodias' Liebe war ohne Erwiderung geblieben. Infolge ihres Lachens iſt ſie zu ewigem, irrem Fluge verflucht. Wagner vollzog nach dem Vorgang der gäliſchen Sage die Übertragung des blutigen Hauptes Johannes' zum Symbol des leidenden Heilands. Im dritten Akte wird Kundry die demütige Büßerin, die Maria Magdalena. Sie wäſcht Parſifal die Füße, und empfängt von ihm die Taufe. In Reue und Zerknirſchung kann ſie nunmehr weinen. Die Träne befreit ſie von ihrem ſchuldbeladenen Bewußtſein. Der Kuß der Verführung im zweiten Akt, der auf Parſifals Lippen brannte, hatte nicht die von ihr erhoffte Wirkung. Den ſie Zurückweiſenden, Verſchmähenden hatte ſie zu ruheloſem Irren verwünſcht; und nun wird ſie durch den Bruderkuß der Nächſtenliebe erlöſt.

So ſind in Kundry getrennt und geſondert auftretende Perſonifikationen zuſammengezogen, zeitlich und örtlich in der Folge der drei Akte wieder getrennt. Heterogene Charakterzüge ſind zuſammengetragen, die Frauennatur iſt ſeeliſch zerlegt, in zeitlicher Folge analyſiert. Hier findet man nicht mehr das Rein-Menſchliche eines Charakters, ſondern ein Konglomerat menſchlicher Wandlungen, deren Zugehörigkeit zu einer und derſelben Perſon rätſelhaft erſcheint. Die Splitter des Schwertes Notung ſind da vom Dichter Wagner mit „Bappe gebacken" (vergl. „Siegfried" 1. Akt). Auch die Heranziehung des Bildes „trinitas in unitate" (die Dreiheit in der Einheit, die Drei-Einigkeit) wird die Anſchauung nicht fördern. Was ſonſt noch von Interpreten und Exegeten in dieſe Kundry hineinverlegt wurde, gehört in das Reich der Fabelei. Dieſe Mißverſtändniſſe ſind übrigens, wie bereits hervorgehoben, zum Teil durch Wagner ſelbſt hervorgerufen, indem in den letzten Abhandlungen mancherlei enthalten iſt, was wie ein theoretiſierender Reflex der künſtleriſchen Phantaſie-Gebilde im „Parſifal" erſcheint.

Auch über die Zugehörigkeit Kundrys als Verführerin in das Bereich Klingſors ſind die ſonderbarſten Unterſtellungen gemacht worden. Klingſor iſt bei Wolfram (er heißt da „Klingschor")

Herr des Zauberſpiegels, des Zauberwaldes und der vierhundert gefangenen Frauen und Mädchen. Wagner identifiziert ihn, deſſen Namen und Weſen er mit dem Klingſor im Wartburgkrieg in Beziehung bringt, mit dem ungenannten Gralbekämpfer in Wolframs Dichtung, deſſen Speer dem Amfortas die Wunde ſchlug. Aus einem italieniſchen Herzog (in der Wolframiſchen Dichtung), der, ob einer Liebesaffäre verſtümmelt, ſich mittelſt Ritter und Frauen durch böſe Zauber an der Menſchheit rächen will, macht Wagner einen nach der Wonne des Grals trachtenden Zauberer, der die böſe Luſt durch eine Selbſtverſtümmelung in ſich ertöten wollte. Sein verbrecheriſches Vorhaben gelingt ihm nicht, denn nur die wahre Selbſtüberwindung kann zum Heile führen. Parſifal, der über ſeine Triebe ſiegt, und Klingſor, der durch einen phyſiſchen Gewaltsakt „heilig“ werden will, ſind einander ethiſch und dramaturgiſch entgegengeſtellt. Von den Gralshütern verachtungsvoll zurückgeſtoßen, wendet Klingſor alle ſeine Liſt gegen die Tempeleiſen.

Das Urbild der Blumenmädchen in Klingſors Schloſſe iſt dem Alexanderliede des Pfaffen Lamprecht entnommen. „. . . . Wenn es grünt im Wald, und edle Blumen ſprießen und ſich erſchließen: dann entblühen aus ihnen die Mägdlein jugendlich hold, ſie lachen und ſcherzen und ſingen mit den Vöglein um die Wette. Ihr Gewand iſt an ſie gewachſen, wie die Blätter um die Blumen. Kinder ſind ſie des Sommers, die gleich den Blumen der Mai zum Leben, der Herbſt zum Tode ruft . . . .“ Die Zugehörigkeit Kundrys, der Verführerin, zu den Blumenmädchen tritt ebenſowenig dichteriſch wie in der muſikaliſchen Ausführung hervor. Die einzelnen Charakterzüge Kundrys ſelbſt erhalten in der muſikaliſchen Durchführung der ihr eigentümlichen Motive ein künſtleriſches Bindeglied; die tondichteriſche Umhüllung überdeckt dann die Klüfte und Riſſe und begünſtigt eine Vortäuſchung der Einheitlichkeit durch die dem Gefühle ſich mitteilende Macht der Töne, die in myſtiſchen Köpfen auch ein Gefühlsverſtändnis für das ſonſt Unverſtändliche ermöglicht. Der überwältigende Reiz des Bildlichen, des Maleriſchen macht gegen dieſe inneren Schwächen weniger

empfindlich. Hier erfüllt ſich das, was Wagner ſagt: „Die Kunſt erfaßt das Bildliche des Begriffes, in welchem dieſer ſich äußerlich der Phantaſie darſtellt und erhebt, durch Ausbildung des zuvor nur allegoriſch angewendeten Gleichniſſes zum vollendeten, den Begriff gänzlich in ſich faſſenden Bilde, dieſen über ſich ſelbſt hinaus zu einer Offenbarung“ (X, 214).

Vom Bildlichen aus wird die Überſichtlichkeit des Werkes begünſtigt, wie durch die Muſik die Innerlichkeit der ſeeliſchen Vorgänge. Es geht ja überhaupt ſo wenig vor, das ganze Drama taucht in Betrachtung, Beſchauung unter, daß hier Wagners Kunſt in der Entfaltung ſymphoniſcher Mittel als Genoſſin des Bildneriſchen ſich faſt mit Ausſchluß der Aktion vollzieht. Sogar das Wort wird entzogen und einzig die Muſik hat die ſtumme Gebärde einer Hauptperſon zu begleiten, ihre Regungen mitzuteilen. Im dritten Akte iſt Kundry auf das Wort „Dienen“ beſchränkt; hier hat wohl auch die Vorſtellung von der Übermacht der Töne gegenüber der Wortſprache in der Schopenhaueriſchen Lehre Wagner bei dieſer Eliminierung ſprachlicher Äußerung mitbeeinflußt. Man könnte kurzweg den „Parſifal“ als lebende Bilder mit Begleitung von Muſik und Text bezeichnen. In der ganzen Ausführung nähert ſich da dem „Parſifal“ die „Legende von der heiligen Eliſabeth“ von Franz Liſzt, die auf der Bühne mit gleich weihevoller Wirkung aufgeführt wird. Auch die erhabene künſtleriſche Ruhe und die Inbrunſt der religiöſen Muſik ſind beiden gemein, desgleichen beſteht manche direkte motiviſche Verwandtſchaft zu Liſzts Tonſprache, beſonders in ſeiner Kirchenmuſik.

In beiden tritt der archaiſierende Zug zu den A-Cappellisten des ſechzehnten Jahrhunderts hervor. Es iſt dies eine in der Romantik im allgemeinen zutage tretende Richtung, welche im neunzehnten Jahrhundert herrliche Blüten gezeitigt hat, die ſchönſten in der Brahmsiſchen mehrſtimmigen Vokalmuſik. Die der letzteren eigentümliche Herbheit iſt nicht zum geringen Teil aus der Eigenart der Vokalmuſik des ſechzehnten Jahrhunderts genommen, entſpricht aber auch ſonſt dem Grundcharakter dieſes Künſtlers. Bei

Wagner tritt dieſe Eigenſchaft in den bezeichneten Partien weniger auf, da der Ausdruck in den archaiſierenden Dreiklangsfolgen, wie in Stellen bei „der Glaube lebt“ mehr mild und feierlich erhaben iſt. Die Intonation des Magnificat octavi toni iſt in dieſer Weiſe nach dem Muſter des „Amen“ der Dresdener Kreuzkirche harmoniſiert. Dieſe Harmoniſierung ſtammt aus der Zeit des ſüßen Ausdruckes im eleganten Stil des achtzehnten Jahrhunderts. Die Herbheit tritt bei Wagner im „Parſifal“ in jenen Partien mehr hervor, welche in Anlehnung an die Bachiſche Polyphonie und an Werke von Beethoven, beſonders ſeine letzten Streichquartette gehalten ſind. Dabei kann man aber hier — wie auch ſonſt bei Wagner — nicht etwa von einer äußerlichen Nachahmung ſolcher Vorbilder ſprechen; ſondern es iſt alles in Eigenart ausgeſtaltet.

Die Kraft der Verarbeitung iſt bei Wagner, der mit fünfundſechzig Jahren die Ausführung der Muſik in Angriff nahm, wenngleich nicht dieſelbe, wie in den Werken ſeiner Blütezeit, ſo doch noch immer mächtig genug, um dem Werke nach außen volle Einheitlichkeit zu wahren. Allerdings gehört jene Stelle der Partitur, in welcher die urſprüngliche Erfindung Wagners völlig ungeſchwächt zutage tritt, der Entſtehung nach einer früheren Zeit an. Am Karfreitag, am 10. April 1857 entwarf er als erſtes Stück eben jenen „Karfreitagszauber“, der im dritten Akte des „Parſifal“ Verwendung fand und die Grundſtimmung desſelben tondichteriſch zuſammenfaßt. Wagner ſah an jenem „herrlichen Morgen“ vom Altan ſeiner Wohnung über See und Gebirg des Züricher Landes in die ſonnigen Zauber der frühlingsfriſchen Natur. Es war, als ob alles Lebende ſich an dieſem Tage von aller Schuld, die der Gekreuzigte auf ſich genommen, befreit fühlte. An dem Tage, da der Herr am Kreuze ſtarb, ſollen nicht Waffen getragen werden. So kündet es auch Gurnemanz, in welcher Geſtalt von Wagner der Lehrer der ritterlichen Tugenden und Unterweiſer der Gralsgebote, der ritterliche Einſiedler und der geiſtliche Ritter zuſammengezogen ſind, der den Parſifal wegen des Waffentragens am Karfreitag zurechtweiſt. Parſifal iſt erſtaunt über den Zauber an

dem Tage: „Da ſollte, wähn' ich, was da blüht, was atmet, lebt und wieder lebt, nur trauern, ach! und weinen?“ Gurnemanz belehrt ihn, der Menſch fühle ſich heute frei von Sündenangſt, der Sünde Reuetränen ſeien der belebende Tau für Flur und Au, auch wüßten die Blumen, daß der Menſch ſie an dieſem Tage in frommer Huld ſchone.

Gurnemanz' Schilderung des Elendes der Gralsritter in dieſem Akte unterſcheidet ſich in der Kraft muſikaliſcher Mitteilung nicht unbeträchtlich von ſeinen Reden im erſten Akt, bei deren Vertonung man von alternder Erfindung des Meiſters ſprechen könnte; aber auch dies tritt gegenüber der Vollendung der ganzen Partitur zurück, die das summum sapientiae, die höchſte Weisheit bedeutet in der Verwendung und Ökonomie, in der Gegenüberſtellung und Vereinigung von Orcheſter und Geſangsſtimmen, beſonders auch in der Geſchmeidigkeit der künſtleriſchen Behandlung der minutiöſen Ausführung in allem und jedem bis in die kleinſten Details, ſo z. B. in der Vorbereitung zu dem Eintritt und in der Abtonung nach dem Aufhören des Spieles einzelner ſcharfen Inſtrumente.

XXIII.

In der musikalisch-dramatischen Behandlung steht der „Parsifal", der neben „Tristan" und „Meistersinger" unter den Werken Wagners stilistisch am einheitlichsten behandelt ist und mit dem Maße von „Siegfried", „Tristan" und „Meistersingern" gemessen werden muß, auf dem gleichen Boden wie die „Meistersinger". Dies gilt in bezug auf Formungen, Beteiligung des Chores und Motivik. Der Chor ist hier auch im Sinne des antiken Dramas verwendet. Die Gralschöre von Männern (Baß und Tenor), Jünglingen (Alt und zwei Tenöre), Knaben (drei Soprane und ein Alt) in entfernter Verwandtschaft mit der Haltung und Einteilung im „Liebesmahl der Apostel", sind in Wechselgesängen nach den kirchlich antiphonischen Chören mit genauer Beobachtung in der Proportionalität der einzelnen Partien innerhalb des Gesamtbildes ausgeführt. Dem gegenüber tritt das sinnlich Bestrickende in Erscheinung und Musik der Blumenmädchen, in welcher sich Wagners Kraft in Schilderung der Sinnlichkeit, der Verführung mit Grazie vereint. Immerhin steht in dieser Blumenmädchenszene die Sinnlichkeit zu selbständig und herausfordernd da. Die Chöre bestehen aus sechs Gruppen zu je drei Stimmen und zwar aus zwei Gruppen von je drei ersten Sopransoli, aus zwei Halbchören von der ersten, zweiten und dritten Sopranstimme, von denen jeder wieder in zwei Hälften geteilt wird. Die Gesänge folgen dem szenischen Vorgang in drei sich an denselben anschließenden Abteilungen: vorerst die Unruhe über das verheerende Erscheinen Parsifals, die allmähliche Beruhigung bei seinem Anblick; sodann seine Umschmeichelung, worauf der Reigen folgt und der Übergang

in die dritte Abteilung, den Streit der Mädchen und ihren Abgang. Die Weise des Reigens ist leicht beschwingt, während die Klagen der Mädchen in chromatischen Gängen, ihr Lachen in lustig absteigenden Sextakkorden, ihre Sehnsucht in langgedehnten und ausgefüllten Nonakkorden zum Ausdruck gelangen — Mittel, denen wir in Wagners Werken auch schon anderweitig begegneten, Wege, auf denen gar mancher Tonsetzer mit ihm zusammentrifft. Die rein künstlerische Wirkung ist hier durch die polyphone Behandlung gesteigert, die nicht durchaus durchgeführt ist, sondern je nach Bedarf Unison-Gängen oder geschlossenen Akkorden weicht.

Die musikalische Formung des Dramas gleicht, wie erwähnt, derjenigen der „Meistersinger"; nur ist, da hier die einzelnen Akte nicht in Szenen eingeteilt sind — ein Umstand, der ebenfalls dazu beiträgt, das Bildnerische in den Vordergrund treten zu lassen — die Gliederung musikalisch noch deutlicher durchgeführt. Es sind die Tongebilde, besonders die mehrstimmigen Chöre, noch übersichtlicher proportioniert. Dabei ist jedem der Akte ein Grundton eigen; die Ruhe, die Erhabenheit, die Würde, die dem ersten und dritten zukommen; die Entfesselung des Sturmes im zweiten, und über das Ganze ist der weite Bogen der Motivik gespannt.

Die Diktion ist so geführt, daß sie einer selbständigeren musikalischen Durchführung entgegenkommt. Die Akzentbehandlung nähert sich am häufigsten dem jambischen Maße, auch Trochäen sind verwendet; dabei ist die Zahl der betonten Silben frei gewählt und die Sprache nichtsdestoweniger in einer periodisch eingehenderen Gliederung voll ausgeglichen; sie ist fast ausnahmslos gereimt und entbehrt völlig des Stabreimes. Der Dialog gibt auch hier äußerlich die Konturen. Er ist der Kanevas, auf welchen die Formen gestickt sind. Die Symmetrie der Glieder innerhalb der Redeformen wird im einzelnen sorgsamst beobachtet, sowie es der Text nur irgend gestattet. Auch in den musikalisch schwächeren Teilen, wie der Rede des Gurnemanz im ersten Akte (Kl. A. S. 23—29) wird auf Rundung in der musikalischen Behandlung Bedacht genommen. Die Rede des Amfortas mit Rezitativeinleitung (Kl. A. S. 69) ist ein

Musterbild einheitlicher Ausgestaltung. Als Nachsatz dient die polyphon verkündete Prophezeiung (Kl. A. S. 77).

Die große Kundry-Szene im zweiten Akte bietet in der Rede der Kundry (Kl. A. S. 63—71) einen vollendeten Aufbau mit ebenmäßiger Verteilung melodischen Sprechgesanges und eigentlicher Kantilene, mit einer Motivik, welcher, so verschieden auch die einzelnen Motive seien, ein abgehendes Intervall gemeinsam ist, sei es eine Quart, sei es eine Quint, sei es eine Sext — eine Eigentümlichkeit, die zur inneren Verbindung nicht unwesentlich beiträgt. Auch Parsifals Ergriffenheit und Vision (Kl. A. S. 173—179, System 3) ist ein einheitliches musikalisches Gebilde in zwei Teilen — Erkenntnis und Vision. Die große Rede Kundrys (Kl. A. S. 182 bis 188) bietet ein Muster bezüglich der Gliederung. Gurnemanz' Darstellung der Leiden der Ritterschaft im dritten Akte (Kl. A. S. 218—223,1) schließt sich dieser Behandlung an. Auch den überleitenden musikalischen Partien ist in formaler Beziehung die gleiche Aufmerksamkeit gewidmet. Dabei ist immerhin eine gewisse Mehrdeutigkeit bei der kritischen Betrachtung des formalen Aufbaues möglich, wie dies selbst bei geschlossenen Formen der Kammer- und Symphoniemusik nicht selten der Fall ist, wo einzelne kleinere Unterabteilungen innerhalb der großen tonalen Gruppen und der zugrunde liegenden Dreiteilung nicht immer nur in einer Art geschieden werden können, sondern in der analytischen Betrachtung einer Mehrdeutigkeit unterliegen.

In gleich sorgfältiger Weise ist die Wandeldekorationsmusik im ersten Akte (Kl. A. S. 57 f.) behandelt, in welcher die Einkehr in die Gralsburg, die sich nur dem zerknirschten Bußfertigen öffnet, in mehr theatralischer als seelisch tiefer Art und Weise geschildert wird. Das hierauf folgende Liebesmahl (Kl. A. S. 61) ist eigentlich vorzüglich vom musikalischen Standpunkt aus gestaltet. Bei aller Selbständigkeit des Orchesters erheben sich die Gesangsstimmen der Chöre melodisch unabhängig; der Gesang der Männer nach C-dur geführt, der der Jünglinge aus mittlerer Höhe nach Es und der der Knaben, welche den Glauben a-cappella verkünden, nach As.

Bei der Enthüllung des Grals selbst (Kl. A. S. 78—89) zeigt sich eine gewisse Analogie mit dem Vorspiele. Die Einsätze folgen auf as (S. 78), c_1 (S. 80), es_1 (S. 84), und Es (S. 86—87), worauf der Schlußchor polyphon erfolgt (S. 89). Beim Rückgang geht alles in umgekehrter Folge vor sich; dort Männer, Jünglinge, Knaben; hier Knaben, Jünglinge, Männer. Beim Schluß-Männerchor dient ein fest rhythmisierter Baß als Symbol der gewonnenen Stärke und Kraft; beim Jünglingschor sind nur Ansätze hierzu.

Bei aller Einordnung in den Akzent der Sprache ist die Melodik der Singstimme spezifisch musikalisch. Der Zug ins Melodische tritt in der Art hervor, daß auch in kürzeren Abteilungen die Behandlung mehr kantilenenmäßig, ja melismatisch ist. Dies richtet sich übrigens nach den dramatischen Erfordernissen. So gerät bei der Stelle: „Ich sah Ihn — Ihn — . . .“ (Kl. A. S. 84) die Stimme ins Stocken. Es werden nur einzelne Töne herausgestoßen, wie ein Schluchzer hervorgestammelt, wie ein Hoquetus in der mittelalterlichen Musik; der ganze musikalische Halt in solchen Stellen liegt im Orchester.

So reich die Farbenpalette in der koloristischen Behandlung der Partitur im „Parsifal“ auch ist, so vermag der Meister auch hier alles auf eine Grundfarbe aufzutragen, von der sich dann die leuchtenden Farben der einzelnen Teile desto lebhafter abheben. Es wurde bereits von der Vollendung, die in der Ökonomie der Mittel liegt, gesprochen. Es ist hier das Vierbläser-System angewendet, also eine stärkere Besetzung als bei den „Meistersingern“; diese Quartette werden zu Akkordschwellungen verwendet oder zur minutiösen Klarlegung in Auseinanderhaltung des polyphonen Gewebes — eine Arbeitsart, die sich die allermodernste Richtung auch auf spezifisch symphonischem Gebiete angeeignet und im weitesten Maße durchgeführt hat. Im übrigen wird wo irgend möglich mit den Mitteln hausgehalten. In dem Vorspiele und den orchestralen Einleitungen zu den folgenden Akten ist der Apparat in vereinfachter Weise verwendet.

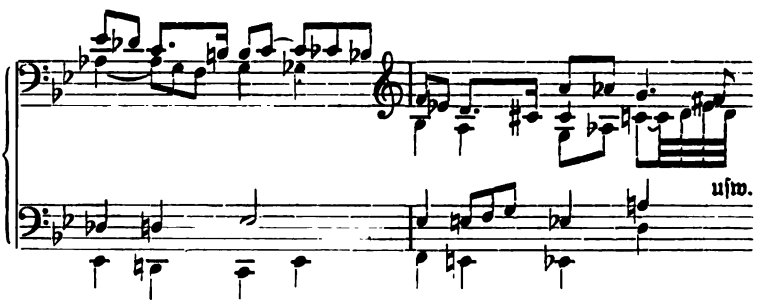
Die Gestaltung des Vorspieles könnte vom rein musikalischen

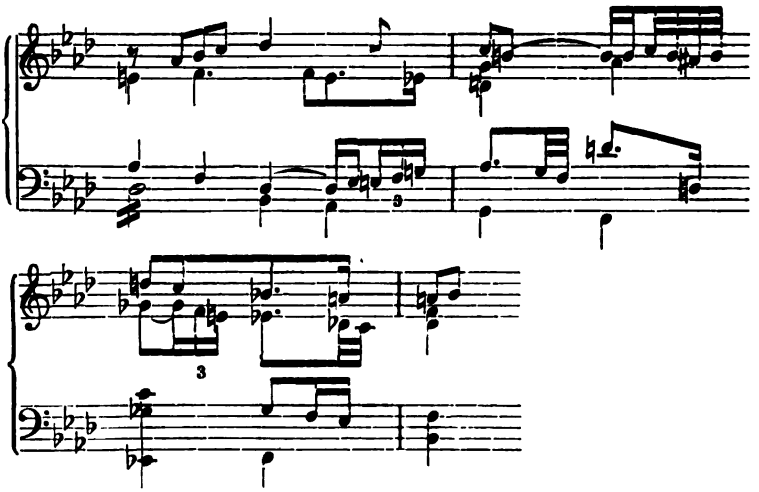
Standpunkt eine mehrdeutige ſein. Sie erhält ihre Erklärung durch die tondichteriſche Deutung des Meiſters, die er zuſammenfaßt in die Worte: „Liebe — Glauben: — Hoffen?“ Erſtes Thema: „Liebe.“ „Nehmet hin meinen Leib, nehmet hin mein Blut, um unſerer Liebe willen!“ (Verſchwebend von Engelsſtimmen wiederholt.) „Nehmet hin mein Blut, nehmet hin meinen Leib, auf daß ihr meiner gedenkt!“ — (Wiederum verſchwebend wiederholt.) — Zweites Thema: „Glaube.“ „Verheißung der Erlöſung durch den Glauben. Feſt und markig erklärt ſich der Glaube, geſteigert, willig ſelbſt im Leiden. — Der erneuten Verheißung antwortet der Glaube, aus zarteſten Höhen wie auf dem Gefieder der weißen Taube ſich herabſchwingend — immer breiter und voller die menſchlichen Herzen einnehmend, die Welt, die ganze Natur mit mächtigſter Kraft erfüllend, dann wieder nach dem Himmelsäther wie ſanft beruhigt aufblickend. Da noch einmal aus Schauern der Einſamkeit erbebt die Klage des liebenden Mitleides: das Bangen, der heilige Angſtſchweiß des Ölberges, das göttliche Schmerzensleiden des Golgatha — der Leib erbleicht, das Blut entfließt und glüht nun mit himmliſcher Segensglut im Kelche auf, über alles, was lebt und leidet die Gnadenwonne der Erlöſung durch die Liebe ausgießend. Auf ihn, der — furchtbare Sündenreue im Herzen — in den göttlich ſtrafenden Anblick des Grales ſich verſenken mußte, auf Amfortas, den ſündigen Hüter des Heiligtumes, ſind wir vorbereitet: wird ſeinem nagenden Seelenleiden Erlöſung werden? Noch einmal vernehmen wir die Verheißung, und — hoffen!“

Die Einleitung zum dritten Akt iſt auch dramaturgiſch von höchſter Wichtigkeit; denn in ihr werden der Irrnis und der Leiden Pfade geſchildert, die Parſifal zu wandern hat. Sie hat eine ähnliche Miſſion, wie die Einleitung zum dritten Akte des „Tannhäuſer“.

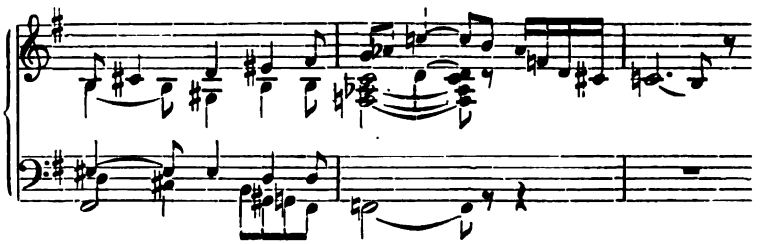
Die Methode der motiviſchen Arbeit iſt die gleiche wie in „Triſtan“, „Meiſterſingern“ und „Götterdämmerung“. Die Zahl der Grundmotive iſt nicht groß, deſto abwechſlungsreicher die Art

ihrer Verbindung. Das motiviſche Gewebe iſt im allgemeinen nicht ſo dicht, wie in den unmittelbar vorangegangenen Werken. Der Apparat funktioniert fort: an Stellen, in denen die Friſche der Erfindung nachläßt, gerät der Künſtler in eine Ausführung, die an ein Verfahren gemahnt, das man bei Nachahmung gewiſſer Vorbilder als Manier bezeichnet; nur iſt es eben hier die Manier der eigenen Kunſt. Vermittlung und Verbindung in der motiviſchen Arbeit, Bildung und Ausarbeitung ſind völlig ausgeglichen. Die Arbeit iſt typiſch für dieſen Teil der Wagneriſchen Kunſt. Im unmerklichen Übergehen von einem Motiv zum anderen im Dienſte der Vorgänge — hier faſt ausſchließlich der ſeeliſchen Vorgänge — iſt die höchſte Vollendung erreicht. Die Linienführung in der melodiſchen Bewegung iſt dann gleichſam unabhängig von dem Wechſel in der Folge der Motive. Es iſt eine ſolche Kohärenz, eine ſo innige Kohäſion von Motiv zu Motiv, daß die Nähte verſchwinden und die Verbindungspartikel, die Zwiſchenglieder im motiviſchen Organismus völlig aufgehen. Hiezu trägt nicht zum geringen Teil die Art der polyphonen Arbeit bei, der zufolge das Harmoniegewebe — wenn dasſelbe nicht überhaupt homophon gehalten iſt mit Auseinanderlegung der Harmonietöne — als ein Produkt der Führung der einzelnen Stimmen erſcheint, ausgeſtattet mit den reichſten Mitteln der Modulation in freier Benützung von Alterationen, Durchgängen aller Art.



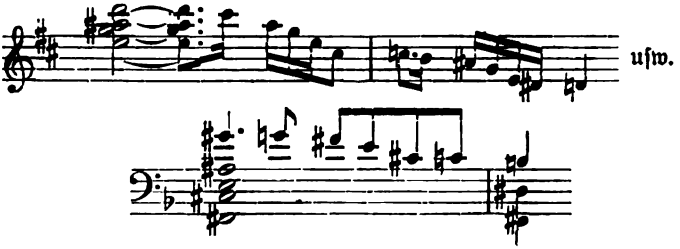


Dieſe Behandlung iſt gleichſam das Paradigma unſerer „Modernen“. Außerdem iſt noch eine andere Art der Stimmführung zu beobachten, in der die einzelnen Stimmen, im Fortgang unterbrochen, je nach Bedarf zurücktreten und wieder eintreten, bald als harmoniſche Füllſtimmen dienend, bald gänzlich ausſetzend und in eine oder zwei Stimmen auslaufend.

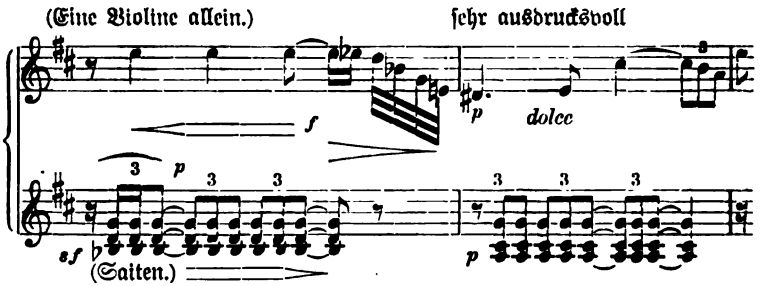


Die Motivbildungen ſtehen zu einander in einem tondichteriſchen Verhältnis; denn der ganze motiviſche Bau wird ebenſo vom Tondichteriſchen wie vom Rein-Muſikaliſchen aus aufgeführt. Dichter und Muſiker arbeiten einander immer in die Hände. Einzelne Motive ſtehen in gleich ſinniger Weiſe, wie dies in den vorangegangenen Werken der Fall war, in Verwandtſchaft zu einander.

Mit der dichteriſchen Umdeutung der Motive vollzieht ſich dann manchmal auch eine muſikaliſche Wandlung derſelben. Es entſtehen gewiſſe Analogien der Bewegung oder ausgeſprochene Umbildungen: eine motiviſche Wandlung wie etwa bei einem der Motive des wilden Weſens der Kundry, da es die Worte des Amfortas „Du raſtlos ſcheue Magd“ begleitet.



Manches Mal nimmt eine Umbildung einen ſelbſtändigen Charakter an, ſo bei dem obigen Motiv der Gralsbotin, da ſie zum Lockvogel wird:



Motive werden in Nachahmungen wie das Glaubensmotiv (Kl. A. S. 8), in Umkehrungen (S. 9) ausgeführt; Verkürzungen werden gebraucht, wie im Vorſpiel zum zweiten Akte, ferner rhythmiſche und koloriſtiſche Änderungen aller Art. Die Intervalle von Motiven werden verbreitert oder verengt, und an Akkordfolgen gekettet. Aus einem mehreren Motiven gemeinſchaftlichen Intervall, einem Tonſchritt oder Sprung werden wechſelvolle Beziehungen gewonnen. Die Motive werden als Gegenſtimmen zu einem anderen verwendet, und ſo erhält auch die polyphone Arbeit eine tondichteriſche Be-

ziehung. Aus einzelnen Motiven spinnen sich Melodien, Kantilenen, wie bei der Abendmahlfeier. Die Motive werden vielfach von den Singstimmen aufgenommen, die hierdurch ein natürliches Übergewicht über die Instrumentalbegleitung erhalten. Manches Mal tauchen Stellen in Rückerinnerung an vorangegangene auf; ohne eigentlich motivische Bedeutung werden sie herübergenommen und wiederholt. Herrliche Kantilenen erstehen, erblühen ohne jede motivische Nebenbedeutung. Die Musik kommt überall zu ihrem Rechte.

Wagner bezeichnet den „Parsifal" als „ein Bühnenweihfestspiel". Es ist kein Festspiel gewöhnlicher Art; von besonderer, von religiöser Weihe ist das Werk erfüllt, und von dieser sollte die ganze Aufführung des Bühnenfestspieles beseelt sein. Eine weihevolle Einfachheit soll in der äußeren Erscheinung auf der Szene zutage treten, von höchster feierlicher Würde soll „der ideale Gralstempel" umhüllt sein. Auch das „stark Leidenschaftliche, Rauhe, ja Wilde, was in einzelnen Teilen des Dramas zum Ausdruck kommen sollte ..... das alles Maß überschreitende Gewaltsame in den Ausbrüchen schmerzlichster Leidenschaft, das ja dem tieftragischen Stoffe wie zu seiner Entlastung naturgemäß zugehörig ist, kann nur dann seine erschütternde Wirkung hervorbringen, wenn das von ihm überschrittene Maß eben durchweg als Gesetz der gefühlvollen Kundgebung eingehalten ist" (X, 299/300). Wagner hat in der Annahme, daß dieser Forderung auf den ständigen Bühnen nicht Genüge geleistet werden könne, die Aufführung des Werkes auf Bayreuth beschränkt. Er meinte, mit dieser Dichtung „eine Sphäre beschritten zu haben, die unseren Operntheatern mit Recht durchaus abgewendet bleiben soll". Wir wollen darüber nicht rechten. Es gibt Werke, welche von einer gleich weihevollen Stimmung erfüllt sind und auf verschiedenen Bühnen und in Festspielhäusern in einer vollkommen entsprechenden Art aufgeführt werden können. Es ist nicht der genius loci, sondern der genius operis, der dann diese Macht ausübt. In Wien erfahren wir dies bei den alljährlichen Aufführungen der „Heiligen Elisabeth"

von Liszt. Was hier möglich ist, wird wohl auch in anderen Kunststätten nicht unerreichbar sein.

Ein imponierender Ernst erfüllt die Aufführungen in Bayreuth. Die wochenlange Konzentration der Darsteller auf je eine oder zwei Rollen in bestimmter Stilrichtung, die vollständige Muße der Zuschauer und ihre gesammelte Aufmerksamkeit im Festspielhause bilden nicht zu unterschätzende Momente bei der Wirkungskraft der Aufführungen. So wie sich diese in unseren Opern- und Schauspielhäusern, die die Heimstätte der Wagnerischen Kunstwerke sind, je nach den zu Gebote stehenden Kräften dem Ideal einer vollkommenen Aufführung relativ nähern oder von ihm entfernen, so ist dies auch in Bayreuth der Fall. Wie Wagner in Wien nach der Einstudierung des „Tannhäuser" in einer Ansprache an das Publikum sagte, die Aufführung sei in dem Maße gelungen, „soweit die vorhandenen Kräfte reichten", so sagte Liszt nach einer Bayreuther „Tristan"-Aufführung: „Ich glaube nicht, daß es unter den obwaltenden Umständen besser sein könnte".

Im Anschluß an die Isolierung „Parsifals" auf der Bayreuther Bühne erhoffte Wagner die Begründung einer „Schule", einer Stilbildungsschule, die eine „Übungsschule für Sänger in dem von mir begründeten Style" sein soll (X, 288). Dies durchzuführen war dem Meister nicht vergönnt, und dadurch ist die Möglichkeit geschwunden, diese Absicht zu verwirklichen. „Es fehlt der berufene führende Geist", sagt ein genauer Kenner der Verhältnisse. Wenn er sich fände, könnte er sich „unter den obwaltenden Umständen" nicht frei betätigen. Es liegt in der Natur der Sache, daß bei so schwierigen Werken nicht erst zu schulende Anfänger verwendet werden können. Zur Bewältigung der schwierigen Partien in Wagnerischen Werken sind Übung und Erfahrung notwendig, wie sie nur auf der großen weiten Bühne von Leben und Kunst erworben werden können. Dressur tuts nicht. Wagners Kunstwerk bedarf zur Darstellung und Ausführung starker Individualitäten, die sich erst in langer Kunstübung entfalten und bewähren können. Eine geniale Persönlichkeit, die im ersten Wurfe dem Ideale nahe-

kommt, ist eben eine Ausnahme, und eine solche bestätigt nur die Regel. Es ist dann ein Vorurteil, daß die künstlerische Beschäftigung mit den Meisterwerken der Vergangenheit die Erfassung des Wagnerischen Stiles erschwere. Im Gegenteil, der reproduzierende Künstler wird durch den echten Gesangsvortrag, den er sich etwa im Dienste Mozartischer Kunst erworben hat, für den Vortrag Wagnerischer Werke wichtige Vorteile erringen. Die wechselnden Ansprüche auf den Bühnen verderben nur Künstler, an denen nichts gut zu machen ist. Hiervon bietet uns die Geschichte genug belehrende Beispiele. Sie zeigt uns auch, daß die besten Wagnersänger ebenso vortrefflich in den Rollen anderer Meisterwerke waren und sind. Die Mängel und Fehler bei den besten Wagner-Interpreten decken sich zumeist mit ihrer Unzulänglichkeit im Vortrag anderer Werke.

So bedeutungsvoll die Bayreuther Festspiele im Jahre 1876 und 1882 unter Wagners Leitung waren und so sehr ihre Tradition ihren sich leider immer mehr und mehr abschwächenden Einfluß übt, so kann und muß man heute sagen: Wagners Kunst steht über Bayreuth. Wagner gehört heute der ganzen Welt. Die Erscheinung der dramatischen Festspiele in der antiken Welt bei den Griechen, ihre Gebundenheit an einen bestimmten Ort zur Zeit ihrer Klassiker hängt mit der Organisation der alten Gesellschaft zusammen. Die Antike kannte keine Millionenstädte und hatte nicht einen vierten Stand, der bei uns mit Recht die Forderung stellt, an allen geistigen Gütern teil zu haben. Der Berg kann nicht zum Propheten kommen, sondern die große Masse der Bevölkerung kann den Anspruch erheben, daß auch ihr die Erzeugnisse höchster geistiger Kraft zugänglich seien. Ihre tief weihevolle, andächtige Stimmung, die sich von der Zerstreuungssucht der oberen Zehntausend gar sehr zum Vorteile unterscheidet, ist eine Gewähr für eine der Weihe der Werke entsprechende Aufnahme. Hier haben wir das Volk, welches Wagner ersehnt; hier haben wir jene Kunstandacht, die die Romantiker verlangen. Künstlerische Darbietungen können von solchem Publikum, in welchem Raume immer, mit der ihnen entsprechenden Stimmung angehört, aufgenommen werden.

Allüberall kommt es auf die Individualität des Leiters ſolcher Aufführungen an. Wagner ſelbſt hat nicht in ſyſtematiſchem Zuſammenhang über die Stilbehandlung ſeiner Werke geſprochen; ſeine Lehren ſind durch ſeine Jünger in alle Welt hinausgetragen worden. Dieſe mündliche Tradition ſteht nicht auf zwei Augen, ſondern eine geſchloſſene Reihe von Talenten ſorgt an vielen Orten für die Durchführung der Stilprinzipien der Wagneriſchen Kunſt.

Zudem hat ſich Wagner ſelbſt gegen jede Monumentaliſierung in der Kunſt ausgeſprochen. Gerade das zähe Feſthalten an den überkommenen Ausdrucksweiſen in der Oper bereitete der Ausbreitung des Wagneriſchen Reformwerkes manche Schwierigkeit, und nur dort wirkte Wagner Wunder, wo er eine kleine Gemeinde von Gläubigen fand, die nicht einzig an dem in Form und Ausdruck Überkommenen hingen. Wagner bezeichnet ſeine Kunſt als eine ſolche, „in der ewig neu zu erfinden ſein wird“; allein ſchon heute laſtet auf uns ſchwer die Arbeit der Manieriſten im Wagneriſchen Stil. Wie bei jedem führenden Geiſte, bei den großen Genies, iſt das Perſönliche unnachahmlich, und das Fortarbeiten in äußerlicher Art bedeutet die Vernichtung einer Kunſtrichtung. Der monumentale Charakter der in unſerer Zeit herrſchenden Wagneriſchen Kunſt darf im Sinne des Meiſters nicht erſtarren, gerade ſo wie das Kleben und Hängen an der Vergangenheit, „die egoiſtiſche Sorge für die Unſterblichkeit“ aufgegeben werden müßten, um dem Wagneriſchen Kunſtwerke Raum zu ſchaffen. Das gute Alte muß gepflegt werden, ohne die ſich fortentwickelnde Kunſt zu hemmen. Es muß vermieden werden, daß „das Monumentale ſelbſt zur Mode gemacht wird“ (IV, 238). In ſolchem Zuſtande befindet ſich derzeit die Wagneriſche Kunſt. Die Wirkungskraft eines Kunſtwerkes ſchwächt ſich durch ſeine Monumentaliſierung ab. Was Wagner über die Kunſt der Vorgänger ſagte, konnte er als Schöpfer ſeines Werkes ausſprechen. Jeder mißt nach ſeinem Maß, und dazu hat der Künſtler das gleiche, ja ein erhöhtes Recht.

XXIV.

Wagner mußte am Abend seines Lebens erkennen, daß die Folgen seines Wirkens nicht diejenigen sein werden, die er erhofft und erstrebt hatte. Wenn auch seine Kunst im Durchsetzen des „Rein-Menschlichen“ ihre höchste Aufgabe suchte und zum Teil erfüllte, so waren doch seinem gewaltigen Wollen und Ringen natürliche Grenzen gesetzt, über die er nicht hinaus konnte. In der Annahme, auch durch andere Mittel dem Ziele, das er sich gesetzt hatte, sich nähern zu können, geriet er in einen Doktrinarismus, übernahm er Lehren und Aufstellungen, von denen er gefesselt wurde. Er begnügte sich nicht, mit seinen Kunstwerken erhebend zu wirken, sondern verfiel in seinen letzten Lebensjahren in dem bei ihm immer wieder erstehenden guten Glauben an die ursprüngliche Güte des Menschen auf verschiedene Mittel der Besserung und Läuterung des Menschentums. Auch Schiller wollte die Menschheit sozial und ästhetisch erziehen, und verlangte vom Dichter, daß er „seine Individualität so sehr als möglich zu veredeln, zur reinsten herrlichsten Menschheit hinauf zu läutern als sein erstes und wichtigstes Geschäft“ ansehen solle. Wagner mochte wohl von gleichen Absichten beseelt sein, verfiel aber in seiner Leidenschaftlichkeit und in seiner bis zum hohen Alter bestehenden Neigung zu Extremen in einen Wust von Lehren, die er von verschiedenen Seiten übernahm. Er scheint jedoch selbst über ihre vermeintlich heilbringende Kraft Zweifel gehabt zu haben; denn kurz vor seinem Tode bricht er in einen Schrei des Entsetzens aus: „Wer kann ein Leben lang mit offenen Sinnen und freiem Herzen in diese Welt des durch Lug, Trug und Heuchelei organisierten

und legaliſierten Mordes und Raubes blicken, ohne zu Zeiten mit ſchauervollem Ekel ſich von ihr abwenden zu müſſen?“ Im Anſchluß an verſchiedene Vorgänger und in Ausführung mancher Ideen, die im „Parſifal“ verwoben ſind, dem Werke, welches, wie Wagner ſagt, „nur der Flucht vor der Welt die Entſtehung und Ausbildung“ verdankt, verfocht er Anſchauungen, die die verderbte Menſchheit zu regenerieren imſtande ſein ſollten. Er ſteht da auf gleichem Grunde wie Schopenhauer, deſſen ethiſche Grundlehre von Wagner im „Parſifal“ künſtleriſch ausgeſtaltet wurde. Allein als Menſch konnte er ſich mit der Verneinung des Willens zum Leben nicht zufrieden geben. Es trieb ihn immer wieder zu der Durchſetzung deſſen, was er in den Jahren voller Mannesreife verfochten, zur Liebe „als Mittlerin zwiſchen Kraft und Freiheit“ (1850). Auch der Fortſchrittsgedanke ſickert zeitweiſe hervor, den er einſt in die Worte gekleidet hatte: „Nicht Rückkehr zu dem Alten iſt der Gang der Entwicklung alles Menſchlichen, ſondern der Fortſchritt: Rückkehr iſt künſtlich.“ Die Kunſt und insbeſondere ſein Drama betrachtete er als „freundlichen Lebensheiland“, erkannte aber, daß er mit ihr allein ſeine Ideen, ſeine Ideale nicht zur Durchführung zu bringen vermochte. Anſtatt nun die Heilmittel aus der Apotheke zu holen, deren Wege in das oder aus dem wiſſenſchaftlichen Laboratorium führen, fiel er im Mangel der geeigneten Kenntniſſe und im guten Glauben, auf rechter Fährte zu ſein, auf Mittel, die ihm von außen zugetragen wurden. Darin liegt die Gefahr unſerer Zeit, daß aufgeſpeicherte Kenntniſſe, willkürliche Spekulationen als Wiſſen, als Erkennen angeſehen und hingenommen werden. Aus dem, auf wiſſenſchaftlich ſchwankendem Boden ſtehenden Buche „Verſuch über die Ungleichheit der Menſchenraſſen“ (Essai sur l'inégalité des races humaines 1853/5) des dichteriſch hochbegabten Diplomaten Grafen Gobineau übernimmt Wagner Lehren, die nach dem Urteile berufener Fachmänner gegenüber einer ſtrengen wiſſenſchaftlichen Forſchung unhaltbar ſind. Einige Wagneriten ſehen auf Grund dieſer von Wagner übernommenen Lehren die ganze Geſchichte der Menſchheit vom Stand-

punkte des Züchters an und mißachten die Geſetze der natürlichen Zuchtwahl. Im Anſchluß an die Schrift des Franzoſen Gleizès »Thalysie ou la nouvelle existence« (Paris 1821, deutſch 1872) und deſſen von Wagner ſelbſt als „Phantaſiebild“ bezeichneten „Naturmenſchen“, der in den Urzeiten ſich nur von Vegetabilien genährt und demgemäß mild und ſanft wie im Paradieſe gelebt habe, wird Wagner theoretiſch ein Vegetarianer und ſieht in der Fleiſchnahrung auch einen Grund für den Verderb des Blutes.

Alle dieſe Dinge könnten ſchließlich bei der Beſprechung Wagners als Künſtler und Menſch außer acht gelaſſen werden, wenn nicht ein Teil ſeiner Anhänger gerade in ſolchen Äußerungen, mündlichen oder ſchriftlichen, ein neues Evangelium ſehen und das Heil der Zukunft der Menſchheit von der Annahme desſelben abhängig machen würde. Bei dem alten Meiſter ſind dieſe Lehrausſprüche Velleitäten; bei den Wagneriten wurden ſie zu Verranntheiten. Wagner hat ſich perſönlich von dieſen Voreingenommenheiten und Vorurteilen freigehalten. Wie er in der Ausübung ſeiner Kunſt ſich nicht von ſeinen theoretiſchen Aufſtellungen knechten ließ, ſo ſah er bei der Auswahl ſeiner Mitarbeiter nur auf ihre künſtleriſche Eignung und die rein menſchlichen Qualitäten. Während bei Wagner das Mitleid im Zentrum ſeiner „Regenerationslehre“ ſteht und nur durch den Irrwahn verdeckt und verſchüttet iſt, treten bei den Wagneriten Haß, Größenwahn, Chauvinismus und Verfolgungsſucht als Hauptmotive auf — muſikaliſch vergleichbar der Verzerrung des Waltermotivs in den „Meiſterſingern“.

Halten wir uns denn zum Schluſſe unſerer Erörterungen an die reinſten Blüten ſeines Wirkens, an ſeine künſtleriſchen Schöpfungen. Sie ſind Kulturerſcheinungen erſter Ordnung. Wagner gehört — wie Nietzſche ſagt — zu den Kulturgewalten. Wie jedes Genie, ſei es, daß es ſich in einer Kunſt betätigt, ſei es, daß es mehrere Künſte beherrſcht, ſo iſt Wagners Geſamterſcheinung als Dichter, Muſiker, als Dramatiker, Denker, Organiſator, als geiſtiger Führer in der Leitung und Ausführung von Werken der

Tonkunſt von imponierender Machtfülle. Das Schwergewicht liegt hier nicht auf der Vereinigung der Künſte, auf dem Erreichen deſſen, was die Romantiker in der Univerſalpoeſie angeſtrebt hatten, ſondern darin, daß er eben in dem Verfolg des Kunſtwerkes, das ihm vorſchwebte, Vollkommenheit erreicht hat. Wenn man die Vollendung im Verhältnis von Inhalt und Ausgeſtaltung als Kriterium klaſſiſcher Kunſt bezeichnen wollte, ſo könnte man Wagner als Klaſſiker anſehen; allein darauf kommt es dabei nicht einzig an. In den verſchiedenſten Richtungen, in den verſchiedenen Stilarten kann relativ Vollendetes geleiſtet werden, es können ſich Mittel und Ausdruck in den Kunſtwerken vollkommen decken, ſie können vollkommen kongruent ſein, und nichtsdeſtoweniger kann man den betreffenden Meiſter nicht als einen Klaſſiker anſehen, weil die ganze Gedankenrichtung, die zeitliche Zugehörigkeit, die geiſtige Atmoſphäre, in der die Werke geſchaffen ſind, eben nicht zur Schule der Klaſſiker gehören, weil die betreffende Richtung ſich von dem in den Werken der Klaſſiker hervortretenden Geiſte entfernt. Niemand wird die Zugehörigkeit eines Teiles der Werke der erſten Periode Wagners, wie etwa „die Feen“, oder alle Werke der zweiten Periode — „Fliegender Holländer“, „Tannhäuſer“, „Lohengrin“ — als nicht zur romantiſchen Schule angehörig anſehn; bezeichnet doch der Meiſter ſelbſt dieſe Werke als romantiſche Opern. Wenn nun trotz der Größe der Anlage, der Erhabenheit des Gehaltes, der grandioſen Einfachheit der Geſtaltung die Werke der dritten Periode Wagners nicht als ein Übergang oder ein Rückgang zu dem Klaſſizismus angeſehen werden können, ſo liegt dies in der Natur der Sache. Wagner iſt eben auf der von ihm betretenen Bahn fortgeſchritten, ohne ſich von der Grundrichtung ſeines Lebens zu entfernen, ſo weit auch das von ihm erreichte Ziel von den Anfängen der Romantik abliegt. In formaler Beziehung ſind dieſe letzten Werke Wagners der Weiterbau, der Ausbau der freieren Formen, in eſſentieller Beziehung die konſequenteſte Verwendung und vollſte Bereicherung der Mittel der vorangegangenen Romantiker.

Abgesehen davon, daß sowohl der „Ring“ wie „Tristan“ und „Parsifal“ dem Stoffgebiete der Romantiker angehören, kommen noch andere Gründe, um diese Werke von jenen der Klassiker abzusondern. Wenngleich auch in einzelnen Werken der Klassiker Widersprüche und Ungleichheiten vorkommen, so darf oder soll doch nicht ein großes Werk durch eine Behandlung und Erfassung des Stoffes so zerspalten werden, wie wir dies beim „Ring des Nibelungen“, dem Riesenwerke mit dem großen Entwurfe, oder besser Wurfe erkannten. In „Tristan und Isolde“ ist der Überschwang der Empfindungen ein von dem Gehalte klassischer Werke weit abgehender. Der Charakter eines Künstlers neigt notwendigerweise zum Überschwang, derjenige Wagners bewegt sich überhaupt nur „in Extremen“; in einem klassischen Kunstwerk darf diese Qualität nur sublimiert erscheinen. Wagners Kunstwerk wirkt besonders in der musikalischen Mitteilung durch seine Reize erregend auf Sinne und Nerven. Der Überschwang tritt in der künstlerischen Erscheinung selbst hervor, bei klassischen Werken ist er dagegen im Prozeß der Kunsterzeugung verarbeitet. Schiller verlangt ausdrücklich, daß „das Gemüt des Zuschauers und Zuhörers völlig frei und unverletzt bleiben, aus dem Zauberkreise des Künstlers rein und vollkommen wie aus den Händen des Schöpfers gehen müsse.“ Das war das Ideal der Klassiker bezüglich der Wirkungsart ihrer Kunst. An derselben Stelle heißt es: „Eine schöne Kunst der Leidenschaft gibt es; aber eine schöne leidenschaftliche Kunst ist ein Widerspruch, denn der unausbleibliche Effekt des Schönen ist Freiheit von Leidenschaften.“

Wagner sagt selbst in der ihm eigenen natürlichen Übertreibung über „Tristan“: „Ich fürchte, die Oper wird verboten .... vollständig gute Aufführungen müssen die Leute verrückt machen . .“ (M. W. 123). Erschütternde Tragik kommt auch in den Werken der Klassiker zum Ausdruck; allein sie ist frei von diesem Überschwange der Empfindung.

In „Parsifal“, dem Wunderwerke künstlerischer Arbeit bezüglich technischer Ökonomie und Haushalt, traten, wie wir sahen,

Eigenschaften und Eigentümlichkeiten hervor, welche das Werk weitabführen von dem Klassischen, das Goethe als das „Starke, Frische, Frohe und Gesunde“ ansieht; „Parsifal“ gehört in das Bereich des Ultraromantischen.

Dasjenige Werk, bei welchem die Anforderungen nach Maß der klassischen Werke am meisten erfüllt erscheinen, sind „die Meistersinger“, da kommt das Romantische und das Klassische zur Ausgleichung. Jedoch, frage ich, ist es notwendig, erhöht es den Wert des Wagnerischen Kunstwerkes, wenn man Wagner — wie dies immer wieder versucht wird — zum Klassiker stempeln will? Seine Größe und seine Gewalt stehen für sich, und es erscheint nebensächlich, ob man zur Behauptung vordringen will, daß Wagner über die Romantik hinaus zur Klassizität vorgedrungen oder, wie es heißen sollte: zurückgekehrt sei oder gar einen neuen Klassizismus in seinen Werken geschaffen habe. Dadurch, daß Wagner die klassische Instrumentalmusik in die Dienste des musikalischen Dramas genommen hat, ist der Eigenwert, die Eigenstellung, die Eigenexistenz derselben nichts weniger als aufgehoben. Es ist daher monströs, die Kunst Beethovens nur mehr als vorbereitendes Stadium für das Wagnerische Werk anzusehen. Die ganze Ästhetik der weitverbreiteten Sekte der Wagneriten beruht auf zwei Thesen: Wagner habe die Musik erlöst, und durch Wagner sei die Musik erst das geworden, was Schiller von ihr verlange: „Die Musik in ihrer höchsten Veredlung müsse Gestalt werden.“ Nie ist wohl ein ärgerer Mißbrauch getrieben worden mit dem klaren Satze eines Reinen. Dieser Satz ist ein Teil eines größeren Satzgebildes. Schiller spricht da von den Affinitäten der Ton-, Dicht- und Baukunst, „die sich mit jedem höheren Grade, den ein Werk aus diesen drei Kunstgattungen erreicht, verlieren und es ist eine notwendige und natürliche Folge ihrer Vollendung, daß, ohne Verrückung ihrer objektiven Grenzen, die verschiedenen Künste in ihrer Wirkung auf das Gemüt einander immer ähnlicher werden. Die Musik in ihrer höchsten Veredlung muß Gestalt werden und mit der ruhigen Macht der Antike auf uns wirken; die bildende

Kunſt in ihrer höchſten Vollendung muß Muſik werden und uns durch unmittelbare ſinnliche Gegenwart rühren; die Poeſie in ihrer vollkommenſten Ausbildung muß uns, wie die Tonkunſt mächtig faſſen, zugleich aber, wie die Plaſtik, mit ruhiger Klarheit umgeben. Darin eben zeigt ſich der vollkommene Stil in jeglicher Kunſt, daß er die ſpezifiſchen Schranken derſelben zu entfernen weiß, ohne doch ihre ſpezifiſchen Vorzüge mit aufzuheben, und durch eine weiſe Benutzung ihrer Eigentümlichkeit ihr einen mehr allgemeinen Charakter erteilt" („Über die äſthetiſche Erziehung des Menſchen" 22. Brief). Schiller hat da auf Grund einer reinlichen Scheidung der einzelnen Künſte die Verwandtſchaft ihrer Wirkungskräfte hervorgehoben, ausdrücklich „ohne Verrückung ihrer objektiven Grenzen". Er wollte alſo gewiß nicht ſagen, daß die Muſik erſt durch ihre Verleiblichung in Bühnengeſtalten aus ihrem Zuſtande der äſthetiſchen Sündhaftigkeit, wie ſie in Sonaten und Symphonien zutage trete, „erlöſt" werde (bei den Wagneriten muß alles erlöſt werden) — ſondern in dieſer Aufſtellung faßt Schiller dasjenige in Worte, was die Klaſſiker der Tonkunſt in der Geſtaltung des Gehaltes ihrer Werke erreicht haben: jedes Werk iſt ein Individuum mit ſcharf konturierten Zügen, es teilt ſich uns mit, es iſt Geiſt von unſerem Geiſte, es ſpricht zu uns als feſtumriſſene Erſcheinung in künſtleriſch verklärter Geſtalt. Es aſſoziiert ſich ſogar gelegentlich mit einer perſönlichen Erſcheinung, wie dies etwa der Fall iſt in der „Eroica" von Beethoven, auf welcher der Name „Bonaparte" ſtand („Geſchrieben auf Bonaparte"). Doch ſolche Geſtalten reichen viel höher, viel tiefer als leibliche Erſcheinungen — dieſe ſind beſchränkt und begrenzt, die Werke der Tonkunſt ſcheinen faſt unbegrenzt. Mit einem Worte: Die Beethoveniſche Tonkunſt iſt ein in ſich voll und ganz Abgeſchloſſenes, eine Welt für ſich, und wenn Wagner die ſymphoniſchen Mittel der Beethoveniſchen Kunſt in die Dienſte ſeines Dramas geſtellt hat, ſo wurde damit noch nicht die Symphonie ſelbſt eingeſtellt. Sie hat ihre eigenen Lebensbedingungen, ſie iſt eine künſtleriſche Individualität, ſie iſt ein künſtleriſcher Mikrokosmos.

Über die Beethovenische Kunst hinaus geht Wagner in den musikalischen Mitteln und ihrer Anwendung — bezüglich der Selbständigkeit der Musik stehen die Werke Wagners zurück. Beide haben ihre eigene Wirkungssphäre: Wagner gehört ins Theater, Beethoven in Kammer, Konzert und Kirche. Damit soll nicht gesagt sein, daß die einzige Oper Beethovens für den Platz, für den sie bestimmt ist, nicht geeignet wäre. Die Bühnenwelt ist im „Fidelio" mit Aug' und Ohr des reinen Musikers erschaut. Die Operngestalten sind in Beethovens Tonwelt hineingewachsen, im Wagnerischen Kunstwerke sind sie aus dem Geiste der Musik herausgewachsen. Auch die äußeren Bedingungen der Erscheinungen dieser beiden Tonwelten unterscheiden sich nicht unbeträchtlich von einander. Wie schon bemerkt wurde, im Verhältnis zur symphonischen Musik der Klassiker ist Wagners dramatische Musik al fresco behandelt. Jede besteht für sich: Beethovens Musik ganz für sich allein; bei Wagner ist die Musik ein Bestandteil des Dramas, das, wie er sagt, „ein schöpferischer Bund der Geberden-, Ton- und Wortsprache ist." Diese Verbindung steht als solche nicht höher als das Beethovenische Kunstwerk. Es gibt kein absolut Höchstes in der Kunst. Was im Wagnerischen Kunstwerke durch Vereinigung gewonnen ist, wird durch das Aufgeben der Selbständigkeit der einzelnen Künste wieder abgegeben. Solch ein Kompromiß wird nie ohne mancherlei Verlust und Nachgeben geschlossen. Diese Abgabe bestand nicht, wie so oft von Gegnern Wagners behauptet wurde, in dem Aufgeben der Melodie, in der Preisgabe des Melodischen. In jedem wahren musikalischen Werke — und wer könnte diese Bezeichnung dem Wagnerschen Musikdrama streitig machen? — ist dies überhaupt nicht möglich. Wagners Melodie ist eigenartig, neu, aber sie ist vorhanden. Die sogenannte Unendlichkeit seiner Melodie ist nicht identisch mit Außerachtlassung formalen Aufbaues, der in Wagners Kunstwerken weder asymmetrisch noch unproportioniert ist. Gerade dies zu erweisen, war eines der Hauptaugenmerke unserer Erörterungen.

Wagners Kunstwerk erwuchs organisch aus der romantischen

Oper, und so sehr sie auch darüber hinauswuchs, so verliert sie doch nie und nirgends mit derselben den Zusammenhang, wie wir ihn heute überblicken. Noch weiter zurück greifen die Wurzeln der Wagnerischen Kunst: so verschieden Wagner von Weber, Weber von Mozart, Mozart von Gluck, Gluck von Rameau, Rameau von Lully, Lully von Scarlatti, Scarlatti von Monteverdi, Monteverdi von Peri — so gehören sie alle im Grunde doch zu einem und demselben großen Stamme. Daraus erklärt sich zum Teile die Wirkungsfähigkeit der Wagnerischen Kunst nicht nur auf die Deutschen, sondern auf alle musikalischen Kulturnationen, die historisch geworden und gewachsen sind oder sich an solchen gebildet haben. In der Bergkette der Kunsterscheinungen, die den Emotionalismus zu ihrem Prinzip erhoben haben, gehört Wagners Musikdrama zu den höchsten Spitzen, ist vielleicht die höchste Spitze. Dies zu bestimmen möge einer zukünftigen Zeit überlassen bleiben.

Wie Wagners Oper als ein Glied in der historischen Folge der musikalischen Dramen der Renaissance erscheint, so ist sein Kunstwerk eine Teilerscheinung im Kulturleben des neunzehnten Jahrhunderts. Seine Beziehungen zu anderen großen Dichtern unserer Zeit sind tiefergehende, als dies heute wohl noch erkannt ist. Die Verbindungsfäden gehen nach allen Richtungen. Mit einzelnen Denkern und Dichtern ist Wagner in Kontakt gesetzt worden durch die gemeinschaftlichen Beziehungen zu den beiden Philosophen, denen er wechselweise anhing. Mit G. Herwegh und Gottfried Keller verbanden ihn nicht nur persönliche Beziehungen, sondern auch die Neigung der Beiden zu Feuerbach. Auch bei seinen Freunden der Revolutionszeit dürfte die Zugehörigkeit zur Feuerbachgemeinde ein geistiges Bindemittel gewesen sein, wenn sich dies bisher auch nicht äußerlich chronologisch erweisen läßt. In anderer Weise verband ihn sein zeitweises Aufgehen in der Lehre Schopenhauers mit einer Reihe von Künstlern und Denkern. Indessen ist es da nicht einmal notwendig, daß gewisse Grundideen direkt von Schopenhauer herübergenommen werden, sondern es genügt,

eine innere Analogie nachzuweiſen, wie ſich ja auch bei Wagner eine partielle Übereinſtimmung mit Schopenhauer findet, bevor er dieſen Philoſophen kennen gelernt hat. Dies wäre auch der Fall bei Friedrich Hebbel und R. Hammerling. Direkt von Schopenhauer beeinflußt iſt das „jüngſte Deutſchland“ ſeit den ſiebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts. Von Wagner entfernt ſich dieſe Richtung vorerſt durch die ſtoffliche Verſchiedenheit, indem hier zumeiſt ſoziale Fragen behandelt werden, ferner durch die ſtiliſtiſche Ausarbeitung, indem der Naturalismus als getreue Nachahmung des gemeinen Lebens die Darſtellung ſelbſt beherrſcht und leitet.

Die Wechſelbeziehungen müßten ins einzelne verfolgt werden. Manches, was als Einflußnahme der Wagnerſchen Kunſt auf die moderne Produktion angeſehen wird, dürfte bei näherer Betrachtung als auf gemeinſamem Grunde aufgerichtet erkannt werden. Dies gilt ſowohl in bezug auf Dichtung als auf Muſik. So dürfte manches Werk von Gerhard Hauptmann einerſeits in genetiſcher Beziehung zu Wagners Dichtungen, zu ſeiner Theatralik ſtehen, andererſeits in freiem Ergreifen der bewegenden Kräfte der Zeit entſtanden ſein. Wenn man die Leiſtungen des deutſchen Theaters in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts aneinanderreiht, ſo will es ſcheinen, daß dasſelbe mehr von der Oper, als von dem Wortdrama beherrſcht iſt, und der Hauptanteil fällt da Richard Wagner zu. Die Anregungen, welche von der Wagneriſchen Kunſt auf die bildende Kunſt geübt worden ſind, werden von berufenen Fachmännern in verſchiedener Weiſe beurteilt: unleugbar ſind ſie ausgeübt worden, ſowie die Romantik überhaupt nicht nur in Dicht- und Tonkunſt, ſondern auch in der bildenden Kunſt hervortrat. Daß gerade Wagner hier in die Breite gewirkt hat, iſt deſto erklärlicher, weil ſeine Kunſt vom Bildneriſchen der Darſtellung mitgeleitet iſt, und er ſelbſt von den Bildwerken eines Cornelius und eines Genelli nachhaltige Eindrücke erhalten hatte. Der Vorwurf, daß das Dekorative eine überragende Stellung in ſeinem Werke einnehme, dürfte nicht gerechtfertigt ſein. Als echter Theatraliker wußte er

dessen Bedeutung ebenso zu schätzen, wie dereinst die sinnliche Macht der Dekoration in den Jesuitenspielen herangezogen wurde und überhaupt in der Fest- und Prunkoper ausgiebig benutzt wurde. In den Werken Wagners ist, vielleicht mit Ausnahme seiner letzten Schöpfung, die Dekoration völlig in den Dienst des Ganzen eingeordnet, nie Selbstzweck; darin unterscheidet sie sich von den anderen ebengenannten dramatischen Spielen mit Musik. Ob das Übergreifen des Dekorativen in den modernen Aufführungen der klassischen Opernwerke nicht ein wirklicher Übergriff ist, möge dahingestellt bleiben. Sicherlich entstammt diese Richtung einem Bedürfnisse, das durch die Wagnerische Kunst mit hervorgerufen wurde. Die technischen Vervollkommnungen unserer Zeit bieten eine willkommene Gelegenheit zu ihrer Verwertung. Der gleiche Zug geht durch die Darstellungen des Schauspieles, die vorzüglich durch die Leistungen des Meininger Theaters in diese Bahn gelenkt worden sind.

Einen niederschlagenden Eindruck machte Wagners elementare Kraft auf die Opernproduktion: diese ist seither bei den Deutschen wie gelähmt. Wo der Fuß des Riesen hingetreten, wächst für lange Zeit kein Gras. So war es auch dereinst mit dem Oratorium in England und auch in Deutschland der Fall, nachdem Händel seine Werke geschaffen hatte. Erst ein halbes Jahrhundert darnach erstehen die ersten ebenbürtigen Werke in Haydns Kunst. Das Bedürfnis nach Opern, nach neuen Opern ist viel intensiver als das nach Oratorien, wenngleich das achtzehnte Jahrhundert eine starke Konsumtion für letztere hatte. Wagner hat sich einer Täuschung hingegeben, als er meinte, daß seine Kunst eine solche sei, „in der ewig neu zu erfinden sein wird.“ Das Wagnerische Werk ist wie jedes Meisterwerk unrepetierbar; was außerhalb des Bereiches seiner höchst persönlichen Produktion in dem musikalischen Drama liegt, gehört eben dem Riesenreiche der Oper an, wie sie sich seit 1600 entwickelt hat. Alles was in Nachahmung der Werke der dritten Periode Wagners entstanden ist, leidet an Hypertrophie. Da begegnen wir Lastern und Untugenden, die man auf ästhetischem Gebiete als Fehlgriffe bezeichnet. Bei einfachen

Märchenopern ſehen wir eine unnötige kontrapunktiſche Geſchäftigkeit, eine modulatoriſche Überladung oder, was noch ſchlimmer iſt, Plattheit und Hohlheit. Andere ſetzen bei Wagner an und enden bei Lortzing oder gar bei einem ſeichten „Volkskomponiſten.“ Noch iſt bei keinem das Wagneriſche Werk organiſch weitergeführt, geſchweige fortgebildet. Am ſelbſtändigſten ſtehen die Veriſten der Italiener und Franzoſen. Erſtere ſind aus dem Geiſte Verdis hervorgegangen, wie etwa Mozart verſchieden geartete Geiſteskinder hatte: Spohr und Weber auf der deutſchen, Roſſini und Gounod auf der romaniſchen Seite. Die deutſchen Wagner-Manieriſten verhalten ſich zu ihrem Vorbild, wie etwa Süßmayer und Genoſſen zu Mozart. Ihre Werke ſind für die Zeit geſchrieben, auf ſie beſchränkt, Eintagsfliegen. Man darf die italieniſchen Veriſten nicht auf Wagner zurückführen — zwiſchen ihnen und dem Meiſter liegt ein breiter Grenzgraben, und nur ſchmale Stege führen von einem Gebiet in das andere. Ihre Blechpanzerung iſt auch nicht Wagneriſch, ſondern auf autochthonem Boden entſtanden und geübt worden. Ihr Stil iſt unrein, ihre muſikdramaturgiſche Behandlung greift auf das Gebiet der franzöſiſchen Oper über. Verdi ſelbſt ſteht vollkommen auf eigenen Füßen. Seine Wandlungen ſind aus dem Innerſten ſeiner Kunſt hervorgegangen — er iſt aus ſich ſelbſt groß geworden, der größte Muſikdramatiker des neunzehnten Jahrhunderts neben Wagner. Nur ſteht eben die kulturelle Bedeutung ſeiner Opern hinter dem Wagneriſchen Kunſtwerk zurück. Auch bei den Franzoſen hat ſich der Fortgang der Opernproduktion — mit Ausnahme einiger in äußerlicher Wagner-Manier geſchriebener Produkte — in organiſcher Weiterführung ihrer Tradition vollzogen. Hier machen ſich immerhin im allgemeinen einige ſtiliſierende Momente aus der Wagneriſchen Kunſt geltend.

Auf rein muſikaliſchem Gebiete greift Wagners Kunſt ſtellenweiſe mehr ein, übt befruchtende, nachhaltigere Wirkung, als in der Oper. Auf ſpeziell ſymphoniſchem Gebiete begann das mit Anton Bruckner. Was neben und nach Wagner in programmatiſcher Muſik geſchaffen wurde, hängt mehr mit Liſzt oder Berlioz zuſammen.

Wagner war trotz seiner toleranten Behandlung der Symphonischen Dichtungen von Liszt ein Gegner der Programmatik. Die Wagschale neigt sich heute entschieden von der dramatischen zur symphonischen Musik, und innerhalb derselben muß diejenige zur Vorherrschaft gelangen, die auf Grund einer richtigen Verarbeitung der geistigen Gärungspilze der Wagnerischen Musik zur Selbständigkeit gelangt. Neben der durch Wagner direkt beeinflußten symphonischen Musik liegt das große Gebiet der noch immer direkt mit der klassischen Schule im Zusammenhang stehenden Symphonie unserer Zeit. Die vollendete Variationentechnik von Johannes Brahms ist neben der Wagnerischen Kunstarbeit ein Wahrzeichen der symphonischen Musik. Neue Aspekte eröffnen sich dem Musiker auf dem Gebiete der Symphonie- und Kammermusik. In der letzteren kann sich der Wagnerische Einschlag nur aus äußerster Entfernung geltend machen. Es gilt, das große Erbe der letzten Beethoven-Quartette zu hüten und fortzubilden. Schon regen sich auch da neue Kräfte, die das ästhetische Ausdrucksvermögen und die koloristische Bereicherung in zweckentsprechender Weise verwenden. Bis ins Lied reicht der Einfluß Wagners — nur ist hier die größte Gefahr, daß falsches Pathos oder motivische Überladung zersetzend wirken. Eine vollkommene Zerlegung formaler Behandlung ist da gleichbedeutend mit gänzlicher Zerstörung einer der Grundbedingungen des deutschen Liedes. Was in gesunder Fortbildung zu erreichen war, konnte sich bisher an die Werke der letzten Schaffenszeit von Franz Schubert anschließen. Die Bedenken sind wohl gerechtfertigt, daß es noch einige Zeit währen dürfte, bis die Erkenntnis durchgreift, daß der Stil der Meistersinger, von denen überhaupt in Deutschland die fruchtbringendsten Anregungen ausgegangen sind, nicht pur et simple auf das Lied übertragen werden kann. Man wird wohl auch in Zukunft auf die Liedersänger des neunzehnten Jahrhunderts, die vor Wagner oder unbeeinflußt von ihm geschaffen haben, gern zurückgreifen. Dies ist auch in der Oper der Fall: Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Lortzing, Marschner und auch der viel verlästerte Meyerbeer, der

sich noch immer als echter Opernkomponist bewährt, werden sich noch lange am Repertoire erhalten. Schon gibt man Mozartfestspiele neben Wagnerfestivals. Auch dies zeigt uns, daß das Gute sich behauptet, wenngleich die Vorherrschaft zeitweise diesem oder jenem zufällt; heute gehört diese auf der Opernbühne Wagner. Und wenn in kommender Zeit Neues vortreten sollte: Wagners Kunst ist so echt, daß sie für absehbare Zeit lebendig erhalten bleiben wird.

Eine Zusammenfassung dessen, was hier über Wagners Leben und Kunst vorgebracht wurde, ergab den innigen Zusammenhang des Menschen und Künstlers mit seinen Zeitverhältnissen, und daraus erklärt sich auch zum Teile die Macht über die Gemüter. So sehr er als weit vorschauender Denker und Dichter in seinen Werken vorangegangen ist, so unleugbar ist der organische Aufbau seiner Kunst und der innige Zusammenhang mit den Strömungen seiner Zeit. Er stand einerseits im Kampfe mit dem Bestehenden, andererseits war er begünstigt und getragen von den Strömungen seiner Zeit. Die ungewohnten Anforderungen, die Wagner an die Darsteller und die Spieler sowie auch an die Hörer stellt, berechtigen dazu, auch von seiner Kunst das Außerordentliche zu verlangen. Darüber wurden die heißesten Kämpfe geführt. Aus einer kleinen Gemeinde von Anhängern, die sich treu um ihn scharte, erwuchs eine Weltgemeinde. Die Welt- und Menschenansicht, die er sich aus eigenem Erschauen und in Fühlung mit seiner Umgebung gewonnen, spiegelt sich in seinen Werken ab, und da möge man nicht mehr von der Oper im gewöhnlichen Sinne sprechen; denn in der Erfassung des Allgemeinen, in der künstlerischen Verklärung der welttreibenden Gedanken und Kräfte ging er über jeden seiner Vorgänger hinaus. Im tiefsten Grunde bleiben seine Werke Opern; in ihrem Ausbau sind sie Universalkunstwerke.

Wenn ein so großes Licht starken Schatten wirft, so liegt dies in der Natur der Sache. Im Innersten seiner Persönlichkeit wie seiner Werke liegt der Brennpunkt, von dem aus die Strahlen gehen, die noch lange leuchten werden. Treten wir rein

als Menſchen vor ſein Kunſtwerk und laſſen dasjenige zu uns ſprechen, was dieſem Rein-Menſchlichen entſpricht, ſo haben wir den höchſten Wunſch Wagners erfüllt und zeigen uns ſeiner Kunſt und ſeiner Arbeit wert. Die ſtarken Leidenſchaften, welche ſich uns aus ſeinen Werken mitteilen, werden durch die Macht der Muſik geklärt und veredelt, welche einerſeits ſinnerregend wirkt, andererſeits durch dieſe ſcharfe, ſtarke Wirkung die Katharſis, die Reinigung begünſtigt, die wir von jedem echten Kunſtwerke verlangen können. So nehmen wir denn von dieſem Künſtler für jetzt Abſchied in dem Bewußtſein, uns mit einem guten und ſchönen Teile deutſchen Lebens beſchäftigt zu haben. Bewahren wir uns das Bild ſeiner künſtleriſchen Perſönlichkeit, welches zu den reichſten Beſitztümern unſeres modernen Lebens gehört!

Zeittafel*).

Chronologiſche Reihenfolge innerhalb eines Jahres iſt nicht angeſtrebt.

Um 1600 Florentiner Oper, muſikaliſche Hoch-Renaiſſance.
1564 William Shakeſpeare geb., geſt. 1616.
1567 Claudio Monteverdi geb., geſt. 1643.
1599 Francesco Cavalli geb., geſt. 1676.
1600 Calderon geb., geſt. 1681.
Um 1620 Marc Antonio Ceſti geb., geſt. 1669.
1627 Erſte deutſche Oper.
1659 Aleſſandro Scarlatti geb., geſt. 1725.
1678 Deutſche Oper in Hamburg (bis 1738).
1685 J. S. Bach und Händel geb., (geſt. 1750 reſp. 1759).
1708 Stehendes Deutſches Theater in Wien.
1712 J. J. Rouſſeau geb., geſt. 1778.
1714 Gluck geb., geſt. 1787.
1729 Leſſing geb., geſt. 1781.
1732 Joſef Haydn geb., geſt. 1809.
1743 Operette „Der Teufel iſt los“.
1744 Herder geb.
1746 Heinſe geb.
1749, 28. Auguſt. Goethe geb., geſt. 22. März 1832.
1756 W. A. Mozart geb., geſt. 1791.
1757 Chriemhildens Rache (Nibelungenlied, durch Bodmer ediert).
1759 Schiller geb., geſt. 9. Mai 1805.
1762 Gluck „Orfeo“.
1767 Chr. Fr. Weiße „Komiſche Opern“.
1770 C. F. W. Wagner geb. (Wagners Vater). — L. v. Beethoven geb., geſt. 26. März 1827.

*) Wo nichts anderes bemerkt iſt, bezieht ſich die Bemerkung auf Richard Wagner.

1771 Grétry „Zemire und Azor".
1772 Wackenroder geb., geſt. 1798. — Gluck „Iphigenie in Aulis".
1773 Ludwig Tieck geb., geſt. 1853. — Wieland „Alceſte" (komponiert von Schweitzer).
1774 Gasparo Spontini geb., geſt. 1851.
1776 E. Th. A. Hoffmann geb., geſt. 1822.
1777 Friedrich Baron de la Motte Fouqué geb., geſt. 1843. — Heinrich von Kleiſt geb., geſt. 1811.
1778 Clemens Brentano geb., geſt. 1842. — 19. September. Johanna Bertz geb. (Wagners Mutter).
1781 Achim von Arnim geb., geſt. 1831.
1782 Muſäus „Volksmärchen".
1784 Ludwig Spohr geb., geſt. 1859. — Grétry »Richard cœur de lion«.
1785 Jakob Grimm geb., geſt. 1859. — Mozart „Figaro".
1786 Wilhelm Grimm geb., geſt. 1859. — C. M. v. Weber geb.
1787 Mozart „Don Juan" (Erſtaufführung, Prag). — Heinſe „Ardinghello".
1788 Ludw. Schopenhauer geb., geſt. 1860.
1791 Mozart „Zauberflöte".
1792 Roſſini geb., geſt. 1868.
1795 Heinrich Marſchner geb., geſt. 1861.
1796 Karl Leberecht Immermann geb., geſt. 1840. — C. Löwe geb., geſt. 1869.
1797 Donizetti geb., geſt. 1848. — Franz Schubert geb., geſt. 1828. — Tieck „Volksmärchen".
1798 Genelli (Bonaventura), Zeichner und Maler, geſt. 1868. — Vermählung von Wilhelm Wagner mit Roſina Bertz (Wagners Eltern).
1799 Halévy geb., geſt. 1862. — Heinrich Heine geb., geſt. 1856.
1800 Erſte Aufführung von „Wallenſteins Tod".
1801 Ludw. Bechſtein geb., geſt. 1860. — Erſte Aufführung der „Jungfrau von Orleans". — 1. November. Vincenzo Bellini geb., geſt. 1835.
1802 Wilhelm Hauff geb., geſt. 1827.
1803 Erſte Weimariſche Aufführung der „Braut von Meſſina". — Lortzing geb., geſt. 1851. — Herder, Gleim, Klopſtock, Heinſe geſt. — Hector Berlioz geb., geſt. 1869.
1804 Beethoven Eroica. — Ludwig Feuerbach geb.
1805 Beethoven „Fidelio".
1806 Deutſchlands tiefſter Fall. — 1806/8 Arnim-Brentano „Des Knaben Wunderhorn".
1807 Spontini „Die Veſtalin". — Méhul „Joſeph in Egypten". — Görres „Volksbücher". — F. H. v. d. Hagens Erneuerung des Nibelungenliedes.
1808 Fauſt, Erſter Teil. — Fouqué „Sigurd der Schlangentöter".
1809 Spontini „Ferdinand Cortez". — Felix Mendelsſohn geb., geſt. 1847.
1810 Robert Schumann geb., geſt. 1856.

1811 Liszt geb. — Jakob Grimm „Über den Meistergesang". — Peter von Cornelius' Zeichnung zu den Nibelungen.
1812/22 Grimm „Kinder- und Hausmärchen".
1813 22. Mai. Richard Wagners Geburt in Leipzig. — 9. Oktober. Giuseppe Verdi geb. — 22. November. Wagners Vater stirbt. — Görres „Lohengrin". — 1813/5 Deutsche Freiheitskriege.
1814 Vermählung von Wagners Mutter mit dem Schauspieler Ludwig Geyer. — Übersiedlung der Familie nach Dresden. — 1814 bis 1823 E. T. A. Hoffmanns Erzählungen.
1815 Waterloo und Belle-Alliance. — Uhlands Gedichte erscheinen.
1816 Weber erhält in Dresden den Auftrag zur Begründung der deutschen Oper. — Spohr „Faust".
1817 Erste Aufführung von Müllners „König Yngurd" (fünfstündige Dauer). — 18. Oktober. Wartburgfest der deutschen Burschenschaft zur dreihundertjährigen Jubelfeier der Reformation am Jahrestage der Leipziger Schlacht. — Georg Herwegh geb., gest. 1875. — Byron „Manfred".
1819 Schopenhauer „Welt als Wille und Vorstellung". — Gottfried Keller geb., gest. 1890.
1820 Weber „Preziosa".
1821 Ludwig Geyers Tod. — Weber „Freischütz". — Gleizès »Thalysie ou la nouvelle existence« (deutsch 1872).
1822 Wagners Eintritt in die Kreuzschule. — Wagner skizziert Tragödien in Apels Manier.
1823 Weber „Euryanthe". — Engagement der Wilhelmine Schröder-Devrient an der Dresdner Oper. — Spohr „Jessonda".
1824 Beethoven „IX. Symphonie".
um 1825 Trauerspiele nach griechischem Vorbild.
1825 Preisgedicht auf den Tod eines Mitschülers. — Boieldieu „Weiße Dame". — 1825/7 Beethovens letzte Quartette.
1826 Übersetzung dreier Gesänge der Odyssee. — Weber „Oberon". — Mendelssohn Ouvertüre „Sommernachtstraum". — Heinrich Laube geb. — Studium der englischen Sprache. — Immermann „Cardenio und Celinde". — Webers Tod.
1827/29 Dichtung einer Tragödie. — 1827 Simrocks Übersetzung des Nibelungenliedes.
1828 Auber „Stumme von Portici". — Wagner hört zum erstenmal eine Symphonie von Beethoven. — Marschner „Vampyr". — Franz Schuberts Tod. — Wagners Übersiedlung nach Leipzig. Eintritt ins Nikolai-Gymnasium.
1829 Rossini „Tell". — Marschner „Der Templer und die Jüdin". — Berlioz »Symphonie phantastique«. — Lachmanns Kritik der Sage von den Nibelungen. — (?) Schäferspiel, Musik und Verse zugleich. — Verkehr mit Heinrich Laube. — Ouvertüren für großes Orchester.

1830 Revolution, Paris. — Wagner als Primaner der Thomasschule. — Bellini „Romeo und Julie“ (»Montecchi e Capuleti«). — Paukenschlag-Ouvertüre B dur.

1831 Meyerbeer „Robert der Teufel“. — Wagner an der Leipziger Universität. — Wagner wird Weinligs Schüler (Musiktheorie). — Wagnerische Kompositionen im Druck. — Bellini „Norma“. — Immermann „Merlin“. — Zwei Konzert-Ouvertüren (D moll, C dur). — Fantasie für Klavier (Fis moll). — Polonäse für Klavier (D dur). — Sonate für Klavier (B dur). — Arrangement von Beethovens IX. Symphonie. — Vollendung von Goethes „Faust“. — Vollendung von Goethes „Wahrheit und Dichtung“.

1832 Aufführung der D moll-Ouvertüre und der Ouvertüre zu Raupachs „König Enzio“. — Komposition und Aufführung der C dur-Symphonie. — Sieben Kompositionen zu Goethes „Faust“. — „Die Hochzeit“.

1833 Marschner „Hans Heiling“. — Wagner als Chordirektor in Würzburg. — Verfassung des Textes und der Musik zur Oper „Die Feen“. — Allegro zur Arie des Aubry in Marschners „Vampyr“.

1834 Vollendung der „Feen“. Wagner in Leipzig. — „Die deutsche Oper“. — Verfassung des Textes zur Oper „Das Liebesverbot“. — Vergnügungsreise in böhmische Bäder. — Wagner als Musikdirektor in Magdeburg. E dur-Symphonie, Fragment. — Neujahrskantate.

1835 Halévy „Die Jüdin“. — Ouvertüre zu Apels Schauspiel „Kolumbus“. — Adolf Wagners (Wagners Onkel) Tod. — Grimm „Deutsche Mythologie“.

1836 „Die Novize von Palermo“. — Erste und einzige Aufführung des „Liebesverbot“. — Entwurf des Operntextes „Die hohe Braut“. — Meyerbeer „Hugenotten“. — Wagners Trauung mit Wilhelmine Planer. — Die Ouvertüren „Polonia“ und „Rule Britannia“. (1837?) — 1836/42 Görres „Christliche Mystik“. — 1836/39 Rückert „Weisheit des Brahmanen“.

1837 Lortzing „Zar und Zimmermann“. — Wagner als Kapellmeister am Stadttheater in Riga. — Komposition einer Romanze, G dur. — Rosalie Wagners Tod. — Aufführung der Volkshymne zur Thronbesteigung des Kaisers Nikolaus. — Opfer- und Beschwörungsszene.

1838 „Die glückliche Bärenfamilie“. — Beginn der Komposition des „Rienzi“.

1839 Komposition zu dem Gedichte „Der Tannenbaum“. — Wagner verläßt Riga. — Boulogne sur Mer. Bekanntschaft mit Meyerbeer. — Wagner in London. — Ankunft in Paris. Verkehr mit Heine, Habeneck, Liszt, Pecht, Laube, Halévy, Berlioz, Scribe, Vieuxtemps. — Komposition des Liedes »Les deux Grenadiers« von Heine. — 1839/40 Komposition dreier Romanzen. (»Dors mon enfant«, »Mignonne«, »Attente«).

1840 Kompoſition der „Fauſt"-Ouvertüre. (Erſte unbekannte Faſſung). — Erſter Entwurf zu „Fliegender Holländer". — Einlagen zum Vaudeville »La descente de la courtille« von Dumanoir. — Lortzing „Hans Sachs". — Vollendung der Partitur des „Rienzi".

1841 Revolution gegen die künſtleriſche Öffentlichkeit der Gegenwart. — „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven". — „Der Virtuos und der Künſtler." „Der Künſtler und die Öffentlichkeit". „Ein glücklicher Abend." „Der Freiſchütz". „Das Ende eines deutſchen Muſikers in Paris". „Über das deutſche Muſikweſen". „Über die Ouvertüre". — Erſte Idee zu „Tannhäuſer" und „Lohengrin". — Skizze zu „Die Sarazenin". — Vollendung der Partitur „Der fliegende Holländer". — „Roſſinis Stabat Mater." — 31. Dezember. „Bericht über la reine de Chypre von Halévy". — L. Feuerbach „Weſen des Chriſtentums".

1842 Lortzing „Der Wildſchütz". — Reiſe nach Dresden. — Entwurf der Oper „Der Venusberg". — Ausflug in die böhmiſchen Bäder. — 20. Oktober. Erſte Aufführung des „Rienzi" in Dresden. — Plan zu „Manfred". — Autobiographiſche Skizze.

1843 2. Januar. Erſtaufführung des „Fliegenden Holländer" in Dresden. — 10. Januar. Probedirigieren der „Euryanthe". — 2. Februar. Ernennung zum Königlichen Sächſiſchen Hofkapellmeiſter. — Leiter der Liedertafel Männergeſangverein. — Vollendung der Dichtung des „Tannhäuſer". — „Liebesmahl der Apoſtel". — „Kantate zur Enthüllungsfeier des Standbildes König Friedrich Auguſts.

1844 14. Dezember. Überführung von Webers ſterblichen Überreſten von London nach Dresden. („Trauermuſik" „Geſang nach der Beſtattung".) — „Gruß ſeiner Treuen an Friedrich Auguſt den Geliebten". — Verdi „Hernani."

1845 13. April. Vollendung der Partitur des „Tannhäuſer". — Entwurf der „Lohengrin"-Dichtung. — Erſter ausführlicher Entwurf der „Meiſterſinger". — Prinz Ludwig von Bayern geboren. — 19. Oktober Erſte Aufführung des „Tannhäuſer" in Dresden. — Wagner beſchäftigt ſich mit dem Stoffe „Ring des Nibelungen".

1846 Aufführung der IX. Symphonie von Beethoven. — 9. September. Beginn der „Lohengrin"-Kompoſition. — Lortzing „Waffenſchmied". — Überſetzung und Bearbeitung von Glucks „Iphigenie in Aulis".

1847 Aufführung von Glucks „Iphigenie in Aulis". — Mendelsſohn „Elias".

1848 Wagners Mutter geſt. — Paleſtrinas »Stabat mater« bearbeitet. — Ende März. Vollendung der „Lohengrin"-Partitur. — 14. Juni. Politiſche Rede im Dresdener „Vaterlandsverein". — Entwurf zu „Friedrich Rotbart". — Dichtung zu „Siegfrieds Tod". — „Der Nibelungen-Mythos." — Wagner wird mit den Werken Feuerbachs vertraut. — „Die Wibelungen". — „Entwurf zur Organiſation eines deutſchen Nationaltheaters für das Königreich Sachſen".

1849 Entwurf zu „Jesus von Nazareth". — 16. Februar. Erste „Tannhäuser"-Aufführung in Weimar. — Mai. Aufstand in Dresden. — 13. Mai. Wagner bei Liszt in Weimar. — 19. Mai. Wagner in Paris. — Ende Mai. Wagner in Zürich. — Juni. Wagner in Paris. Beginn der Schrift „Kunst und Revolution". — „Das Künstlertum der Zukunft". (Fragment). — „Das Kunstwerk der Zukunft". — Wagner wird Bürger von Zürich. — „Achilles". — Entwurf zu „Wieland der Schmied". — 1849/57 Liszt „Symphonische Dichtungen".

1850 „Kunst und Klima". — Juli. Wagner in Zürich. — 28. August. Erste Aufführung des „Lohengrin" in Weimar. — „Das Judentum in der Musik". — Bülow dirigiert in Zürich unter Wagners Anleitung. — Beginn des Werkes „Oper und Drama". — 24. November. Aufführung der „Tannhäuser"-Ouvertüre in Paris.

1851 Vollendung von „Oper und Drama". — „Über die Goethe-Stiftung". — Mai. Entwurf des „Jung Siegfried", vollendet 24. Juni. — „Ein Theater in Zürich". — Juli. Wanderung durch die Schweiz. — Plan zum „Ring des Nibelungen". — Verdi „Rigoletto". — „Eine Mitteilung an meine Freunde". — „Erinnerungen an Spontini".

1852 Einführung in das Haus der Familie Wesendonk. — Wagner dirigiert klassische Konzerte. — Aufführung des „Fliegenden Holländer" in Zürich". — Mai. Entwurf der Dichtung der „Walküre" (vollendet 30. Juni). — Juli. Ausflug in das Berner Oberland, an die oberitalienischen Seen, an den Genfer See. — Anfang November. Vollendung der „Rheingold"-Dichtung. — Dezember. Vollendung der Dichtung „Ring des Nibelungen". — „Über musikalische Kritik".

1853 Uhligs Tod. — Erscheinen des Manuskriptes „Ring des Nibelungen". — Ende Oktober. Wagner in Zürich. Beginn der „Rheingold"-Komposition. — Albumsonate Es dur. — Verdi „Troubadour" und „Traviata." — 1853/5 Gobineau »Essai sur l'inégalité des races humaines«.

1854 16. Januar. Vollendung der „Rheingold"-Komposition (Skizze). — 28. Mai. Vollendung der „Rheingold"-Partitur. — Juni. Beginn der Komposition der „Walküre". — Juli. Vertiefung in Schopenhauers „Welt als Wille und Vorstellung". — Juli. Erste Idee des „Tristan".

1855 März—Juni. Leitung der Philharmonischen Konzerte in London. — 14. Mai. Aufführung der „Tannhäuser"-Ouvertüre. — 30. Juni. Rückkehr nach Zürich.

1856 7. Januar. Erste „Tannhäuser"-Aufführung in Berlin. — Ende April. Vollendung der „Walküre"-Partitur. — Anfangs Juli. Erholungsreise nach Mornex (bei Genf). — Die „Tristan"-Idee nimmt Gestalt an. — Entwurf des Dramas „Die Sieger". — Ende August Wagner in Zürich. — 22. September. Beginn der „Siegfried"-Komposition. — 3. November. Ausflug Wagners und Liszts nach St. Gallen.

1857 28. April. Wagner in Enge bei Zürich. — Frühjahr. Erſter Entwurf des Dramas „Parſifal“. — September. Vollendung der „Triſtan“-Dichtung. Beginn der Kompoſition. — Dezember. Kompoſition der Lieder: „Der Engel“, „Schmerzen“, „Träume“.

1858 Cornelius „Barbier von Bagdad“. — Januar. Wagner in Paris. — Auguſt. Reiſe nach Italien (Venedig). — Kompoſition der Lieder: „Stehe ſtill,“ „Im Treibhaus“.

1859 Mitte März. Reiſe von Venedig nach Luzern. — Anfangs Auguſt. Vollendung von „Triſtan und Iſolde“. — September. Wagner in Paris. — Erſcheinen der Dichtung zu „Triſtan und Iſolde“. — Spohr geſt.

1860 Bekanntſchaft mit Roſſini, Auber. — Januar. 3 Wagnerkonzerte in Paris. — März. 2 Konzerte in Brüſſel. — Auguſt. Amneſtie (mit Ausſchluß Sachſens). — Brief an Hector Berlioz. — September. „Zukunftsmuſik“. — Umarbeitung der Venusbergſzene. — Nachruf an L. Spohr und W. Fiſcher.

1861 13., 18., 24. März. Aufführungen des „Tannhäuſer“ in der großen Oper zu Paris. — 27. März. Bericht über die Aufführung des „Tannhäuſer“ in Paris. — April. Kurzer Aufenthalt in Karlsruhe. — Wagner hört zum erſtenmal ſeinen „Lohengrin“. — Ende Juli. Wagner in Weimar. — 14. Auguſt. Wagner in Wien. Wiederaufnahme der „Meiſterſinger“-Idee. — Dezember. Wagner in Paris. Ausarbeitung der „Meiſterſinger“-Dichtung. — Albumblatt C dur.

1862 25. Januar. Vollendung der „Meiſterſinger“-Dichtung. Wagner in Mainz. — Frühjahr. Beginn der „Meiſterſinger“-Kompoſition. — Ende Februar. Wagner in Biebrich am Rhein. — März. Amneſtie für Sachſen. — 2. Juni. Aufführung des „Meiſterſinger“-Vorſpiels im Gewandhaus zu Leipzig. — Juli. Proben zu „Triſtan“ in Wien. — Liſzt „Heilige Eliſabeth“.

1863 12. Februar. Reiſe nach Biebrich, dann über Berlin nach Rußland. — März. Konzerte in Petersburg und Moskau. — 77 Proben des „Triſtan“ an der Wiener Hofoper. — Epilogiſcher Bericht über den „Ring des Nibelungen“. — Mai. Wagner in Wien. „Das Wiener Hof-Operntheater“. — 2. Auflage von „Oper und Drama“. — Juli und November. Konzertreiſen. — Dezember. Wagners Aufenthalt in Penzing.

1864 10. März. Ludwigs II. Thronbeſteigung. — 23. März. Heimliche Flucht aus Penzing und Wien. — Ende April. Wagner in Stuttgart. — 3. Mai. Berufung Wagners nach München durch König Ludwig II. — Einzug in eine Villa am Starnberger See. — Kompoſition des Huldigungsmarſches. — „Über Staat und Religion“. — „Dem königlichen Freunde“, Gedicht. — 12. Oktober. Einzug in eine Villa in München. — Dezember. Konzerte in München.

1865 14. Januar. Entwurf des „Parsifal". — 31. März. „Die Errichtung einer deutschen Musikschule in München". — April. Besprechung des Planes zu einem monumentalen Festspielhause in München. — 10. Juni. Erstaufführung von „Tristan und Isolde". — 21. Juli. Schnorr von Carolsfeld gest. in Dresden. — 10. Dezember. Wagner verläßt München und reist in die Schweiz.

1866 Wilhelmine Wagner gest. — Februar. Wagner in Luzern, dann Triebschen. — Oktober. Cosima v. Bülow zieht in Wagners Haus.

1867 1. März. Wagner in München. — 18. März. Rückkehr nach Triebschen. — April. Bülow in München. — Mitte Mai. Wagners abermaliger Einzug in die Villa am Starnberger See. — 16. Juni. Wagners Rückkehr nach Triebschen. — 1. August. „Tannhäuser"-Aufführung in München in der Pariser Bearbeitung. — „Deutsche Kunst und deutsche Politik". — 20. Oktober. Vollendung der „Meistersinger"-Partitur. — Dezember. Wagner in München.

1868 Smetana „Dalibor". — Anfangs Februar. Rückkehr nach Triebschen. — 21. Juni Erste Aufführung der „Meistersinger" in München. — Wagner in Triebschen. — Mai. „Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld". — September. Ausflug nach Italien. — 14. November. Rossinis Tod. — Bekanntschaft mit Friedrich Nietzsche in Leipzig. — 7. Dezember. „Erinnerungen an Rossini".

1869 Februar. Separatausgabe der Schrift „Das Judentum in der Musik". — März. „Über das Dirigieren". — 22. September. Erste „Rheingold"-Aufführung in München. — September. Vollendung der Komposition des 3. Aktes „Siegfried". — Oktober. Beginn der Komposition der „Götterdämmerung".

1870 11. Januar. Vollendung der Komposition des 1. Aktes „Götterdämmerung". — 26. Juni. Erste Aufführung der „Walküre" in München. — 25. August. Wagners Trauung mit Frau Cosima. „Zum 25. August 1870", Gedicht). — Oktober. Säkular-Festschrift „Beethoven". — Komposition des „Siegfried-Idyll". — Deutsches Reich. — 1870/71. „Eine Kapitulation", Lustspiel.

1871 Januar. „An das deutsche Heer von Paris", (Gedicht). — 5. Februar. Vollendung der „Siegfried"-Partitur. — April. Der „Kaisermarsch". — 28. April. Wagners Vortrag „Über die Bestimmung der Oper". — Begründung der ersten Wagnervereine. — 13. Mai. Rückkehr nach Triebschen. Aubers Tod. „Erinnerungen an Auber". — 7. November. „Über die Aufführung des Lohengrin in Bologna". — 9. Dezember. Reise nach München, dann nach Bayreuth.

1872 Friedrich Nietzsche „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik". 24. April. Übersiedlung nach Bayreuth. — 22. Mai. Grundsteinlegung des Festspielhauses in Bayreuth. — Gründung des Patronatvereines. —

12. Juni. Brief an Nietzsche. — Sommer. „Über Schauspieler und Sänger". „Das Bühnenfestspielhaus". — Über die Benennung „Musikdrama". — Anfangs September. Wagners Besuch bei Liszt in Weimar. — 9. November. „Brief über das Schauspielwesen". — 15. November. Wagner in Mannheim. — 15. Dezember Wagner in Bayreuth.

1873 Mai. Beginn des Baues von Wagners Wohnhaus in Bayreuth. — Ende Mai. Wagner bei Liszt in Weimar. — 2. August. Hebefeier des Festspielhauses. — Schlußbericht über den „Ring des Nibelungen". — Einleitung zu einer Vorlesung der „Götterdämmerung". — „Ein Einblick in das heutige deutsche Opernwesen".

1874 Anfangs Mai. Wagners Einzug in „Wahnfried". — 21. November. Vollendung der Partitur der „Götterdämmerung". — Liszt „Die Glocken des Straßburger Münsters".

1875 Bizet „Carmen". — 1. Februar. Komposition des „Albumblatt"" Es dur. — 20. Februar. Reise nach Wien. — 10. März—6. Mai. Konzerte in Budapest, Wien, Berlin, Rückkehr nach Bayreuth.

1876 August. Festspiele in Bayreuth: Dreimalige Gesamtaufführung des „Ring des Nibelungen". — Mitte September. Erholungsreise nach Italien. — 20. Dezember. Rückkehr nach Bayreuth. — Festmarsch zur hundertjährigen Gedenkfeier der Unabhängigkeitserklärung d. V. St. Nordamerikas.

1877 1. Januar. „An die geehrten Vorstände der R. W.-Vereine". — 16. September. Beginn der „Parsifal"-Komposition. — 25. Dezember. Erscheinen der „Parsifal"-Dichtung im Druck. — „Die Bayreuther Bühnenschule".

1878 Januar. „Bayreuther Blätter". — „Das Publikum in Zeit und Raum", „Was ist deutsch?", „Modern", „Publikum und Popularität", „Ein Rückblick auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876".

1879 25. April. Vollendung der Komposition des 3. Aktes „Parsifal". — Aufsätze: „Wollen wir hoffen?", „Über das Dichten und Komponieren", „Über die Anwendung der Musik auf das Drama", „Über die Vivisektion", „Über das Opern-Dichten und Komponieren im besonderen", »The work and mission of my life«.

1880 Januar bis Herbst. Aufenthalt in Italien. — Oktober. „Religion und Kunst". — „Was nützt diese Erkenntnis?" „Zur Einführung in das Jahr 1880".

1881 „Erkenne dich selbst". „Heldentum und Christentum". — Zur Einführung in des Grafen Gobineau „Ein Urteil über die jetzige Weltlage". — Anfangs November. Familie Wagner in Italien (Palermo).

1882 13. Januar. Vollendung der „Parsifal"-Partitur. — 13. März. Schreiben an H. v. Wolzogen. — Ende April. Ankunft in Bayreuth. — 16. Juni. Schreiben an Fr. Schön. — 26. Juli. Erste „Parsifal"-Aufführung; bis 29. August 16 Aufführungen. — 14. September. Reise nach Venedig. — Bericht über die Wiederaufführung eines Jugendwerkes.

1883 31. Januar. „Brief an Heinrich von Stein“. — 11. Februar. Skizzierung der Schrift „Das Weibliche im Menschlichen“. — 13. Februar. Wagners Tod, Venedig. — 16. Februar. Überführung der Leiche nach Bayreuth. — 18. Februar. Beerdigung im Garten von „Wahnfried“.
1886 31. Juli. Liszts Tod.
1893 Verdi „Falstaff“.
1896 Anton Bruckners Tod.
1897 Tod von Joh. Brahms.
1901 Tod G. Verdis.
1913 Freiwerden der Werke Wagners.

Register*).

Zusammengestellt von Sophie Reiss.

A.

A-cappella-Musik 21, 75, 322.
Adam, A. Ch. 25, 46.
Adam de la Hale 158.
Agazzari 61.
Alexanderlied Lamprechts 321, 314.
Algarotti, Conte Fr. 7, 151.
Ander, Tenorist 278.
Anforderungen, ungewohnte 350.
Antike, die 124.
Apollon 124.
Arie, deklamierte 66.
— des 18. Jahrhunderts 65.
— des 19. Jahrhunderts 65 fg.
Arnim-Brentano, „Des Knaben Wunderhorn" 79.
Arteaga Stefano 14.
Äschylos 25.
Äskese 317.
Assoziation, Ideen- 15, 16.
Auber 25.
— „Die Stumme von Portici" 49.
— vergl. Wagner, Einfluß.

B.

Bach, J. S. 16, 70, 72, 293.
— Michael 15, 27.
Ballett 89.
Batteux, 7, 151.
Bayreuth 305.
Bayreuther Ansprache 2.
— Aufführungen 334 fg.
— Blätter 307.
— Festspielhaus, Grundsteinlegung 74.
Beaumarchais 151.
Bechstein, Ludwig 79.
Beethoven 13, 19, 25, 26, 27, 29, 37, 43, 46, 50, 62, 65, 72, 75, 88, 124, 159, 160, 162, 293, 300, 342, 349.
Beethovenbiographie 54.
Beethoven, Coriolanouvertüre 74.
— „Eroica" 13, 74, 343.
— „Fidelio" 163, 344.
— IX. Symphonie 74, 123, 161, 167.
— Pastoralsymphonie 22, 214.
Beethovens Instrumentalmusik 161, 163.
— letzte Quartette 170, 322, 349.
— Symphonien 177.
— Tonkunst 343.
Bellini 25, 27, 43, 88.
— vergl. Wagner, Einfluß.
Berlioz 16, 18, 55, 163, 178, 213, 227, 348.
— vergl. Wagner, Einfluß.
— Symphonie fantastique 60.
Beust, Graf 121,
Bischoff, Hans 188.
Brahms 349.
Brendel, Franz 187.
Bruckner, Anton 348.
Buddhistische Lehre 100, 310, 313.
Bülow, Hans von 131, 249, 279.
Bulwer 48.
— „Rienzi, der letzte Tribun" 47.
Burkhard 3.

C.

Caccini 5.
Calderon 251.
Carissimi 15.
Cavalli 4.
Cesti, M. A. 5.
Cherubini 72.
Chor 179, 184 fg.

*) Mit Ausschluß der Zeittafel.

Chrestien 319.
Christentum, das 122, 124, 125, 146.
Cornelius (der Maler) 346.
Cornwall, Marienkloster zu Tintaïoel in 260.

D.

Dädalos 129.
Danzi 8.
Deinhardstein 285.
Dekoration 347.
Destouches 181.
Devrient, Eduard 120.
Dialog 174, 181, 294.
Dichtkunst, die einsame 159.
Dietsch 70.
Dorn, Heinrich 27, 29.
Drama, das 21, 22.
— Einheit des 165.
— das allgemeinsame 160.
— das antike 179.
— das historische 78, 154.
— das musikalische, vergl. Musikdrama.
— das reinmenschliche 153.
— der Zukunft 12, 143.
— drei Hauptsituationen im 319.
— Schul- 6.
— Schauspiel 44.
— — das rezitierte 126, 176.
Dramma giocoso 284.
— musicale 4, 6, 7.
Dresdener Kreuzkirche, „Amen" der 323.
Dumanoir, „La descente de la courtille" 53.
Duni, „Fée Urgèle" 155.

E.

Echtermeyer 19.
Eichendorff 79.
Einheit der Handlung 31.
Emotionalismus 4, 12, 169, 345.
Ensemble 184 fg., 296.
Erlösungsidee 20, 59, 68, 101, 318.
Esser, Heinrich 286.
Ettmüller, L. 79, 207, 314.

F.

„Feen, die" vergl. Wagners Werke.
Festspiele 335.
Festspielidee 193, 243, 278, 305 fg.
Fetischismus 310.
Feuerbach, Friedrich 147.
— Ludwig 146, 147, 200, 254, 256, 257, 345.
Fink, G. W., „Wesen und Geschichte der Oper" 169.
Fischer, Wilhelm 72.
„Fliegende Holländer, der" vergl. Wagners Werke.
Florentiner Hellenisten 249.
Formalismus 5, 12.
Fortschrittsgedanke 338.
Fouqué 79, 194.
— „Sigurd" 166.
Freigedank, Karl 187.
Freytag, Gustav 188.

G.

Gagliano, Marco da 6.
Gattungsnamen der Wagnerischen Werke 148.
Gedächtnisrede bei Webers Bestattung 76.
Geibel 195.
Genelli 346.
Gesamtkunstwerk 6, 150, 151.
Gewandhaus 27, 276, 283.
Geyer, Ludwig, Wagners Stiefvater 23.
Gleïzès 339.
Gluck 5, 65, 72, 74, 152, 182, 345, 349.
— „Alceste" 34.
— vergl. Wagner, Einfluß.
— „Iphigenie in Aulis" 73,74, 182.
— „Orfeo" 34.
Gobineau, Graf 338.
Goethe 1, 6, 18, 33, 70, 150, 151, 154, 251, 317, 342.
— „Erklärung eines alten Holzschnittes" 287.
— „Faust" 45, 55, 74.
— „Laune des Verliebten" 22, 41.
Görres 98, 317.
„Götterdämmerung, die", vergl. Wagners Werke.
Gottfried von Straßburg 251, 254.
Göttling, K. W. 126.
Gottsched 151.
Gounod 348.
Gozzi, Carlo 33, 34.
Gral, der heilige 97, 101, 102, 111, 311 fg.
Gräsße 79.

Grétry 20, 61, 228.
— vergl. Wagner, Einfluß.
Grimm, Baron Fr. Melchior 170.
— Brüder 79, 80.
— — „Deutsche Sagen“ 98.
— Jakob 254, 287.
— Wilhelm 207.

H.

Habeneck 42.
Halévy 55.
— „Die Jüdin“ 62.
— vergl. Wagner, Einfluß.
Hamerling, Robert 346.
Händel 347.
Hanslick, Eduard 188.
Hauff, Wilhelm 57.
Hauptmann, Moritz 188, 346.
Haydn 13, 72, 161, 162, 231, 347.
Hebbel 195, 346.
„Hebriden, die“ 16.
Heine, Heinrich 25, 27, 31, 53, 55, 57, 60, 80.
— Ferdinand 69, 72.
Heinrich von Ofterdingen 80.
Heinse, vergl. Wagner, Einfluß.
Heldenlieder 9.
Helden, mittelalterliche 13.
Heldenmythus 9.
Heldensagen 80.
Hephästos 129.
Herder 6, 80, 151.
Herodias 319.
Hertz, Wilhelm 196, 210.
Herwegh 244, 256, 345.
Hettner, H. 9.
Hoch-Renaissance 3, 6.
„Hochzeit, die“ vergl. Wagners Werke.
Hoffmann, E. T. A. 12, 13, 18, 25, 33, 79, 80, 151, 158.
— „Der goldene Topf“ 158.
— „Meister Martin, der Küfer und seine Gesellen“ 281.
Hofkirchenkapelle, Dresdener 75.
„Hohe Braut, die“ vergl. Wagners Werke.
Holtei 42.
Homophonie 105, 111.
Hugo, Victor, vergl. Wagner, Einfluß.
Hymnensänger 158.

J.

Ibsen, „Nordische Heerfahrt“ 195.
Immermann 9, 25, 31.
Instrumentalbegleitung 177.
Instrumentalmelodie 171.
Instrumentalmusik 15, 19, 31, 55, 60, 85, 152, 160, 161, 162.
— Selbständigkeit der klassischen 342 fg.
— des 19. Jahrhunderts 163.
Instrumentalwerke aus Wagners Jugend 26 fg.
Jahn, Otto 188.
Jesuitenspiele 347.
„Jesus von Nazareth“, vergl. Wagners Werke.
Jordan, Wilhelm, „Nibelung“ 195.
Judenschaft in der Musik 187 fg.
Junge Deutschland, das 11, 24, 39.
Jüngste Deutschland, das 346.

K.

Kaisermarsch, vergl. Wagners Werke.
„Kapitulation, eine“, vergl. Wagners Werke.
Karikatur 290.
Keiser, Reinhard 152, 177.
Keller, Gottfried 345.
Kienzl, Wilhelm 180.
Kittl, S. F., Direktor des Prager Konservatoriums 78.
Kitz, Maler 55.
Klassik 342.
Klassiker 13, 16, 33, 85, 139.
— Verhältnis der Kl. und Romantiker 340.
— der Tonkunst 30.
Klassische Literatur 231.
Klassizistische Literatur 231.
Kleist, Heinrich 151.
Kommunismus 122, 133.
Komödiantentum 45.
Königtum 122, 123.
— Monarchismus 123.
Kretzschmar, Hermann 131.
Kreuzfahrer, Abenteuer der 13.
Kunst, die, als „freundlicher Lebensheiland“ 388.
— die bildende 164 fg.
— die deutsche 24.
— die modische 141.
— vergl. Vereinigung.

Kunstschulen 9.
Kunstwerk der Zukunft, das 152.

L.

Lachmann 207.
Lamprecht 151.
Laube 53, 55.
Legende 9, 154.
— die christliche 13, 310.
Lesimple, August 137.
Lessing 6, 149.
— „Hamburger Dramaturgie" 179.
„Liebesmahl der Apostel" vergl. Wagners Werke.
„Liebesverbot, das", vergl. Wagners Werke.
Lindpaintner 58.
Lipiner, Siegfried 261.
Liszt 17, 20, 55, 84, 90, 118, 120, 128, 130, 145, 163, 178, 189, 206, 209, 212, 213, 246, 257, 348, 349.
— „Faust"-Symphonie 55.
— „Legende der hl. Elisabeth" 322, 333.
— über die „Tannhäuser"-Ouvertüre 89.
Liturgie, katholische 16.
„Lohengrin", vergl. Wagners Werke.
Lortzing 158, 177, 291, 348, 349.
— „Hans Sachs oder die Meistersinger" 285.
— „der Waffenschmied" 287.
Löwe, C. 60, 62, 76.
Lucas, E. T. L. „Über den Wartburgkrieg" 80.
Ludwig I. 127.
— II. 138, 277, 279, 306.
Lully 152, 170, 345.
„Luther", vergl. Wagners Werke.

M.

„Manfred", vergl. Wagners Werke.
Manieristen 156, 336.
— Wagner- 348.
Männerchor 104.
Männergesang 76.
Märchen 9, 13, 14, 46, 80, 155, 207.
— dramatisches 33.
— Tausendundeine Nacht 46.
Marschner 34, 35, 36, 48, 64, 66, 72, 84, 349.
— vergl. Wagner, Einfluß.
Marschner, „Templer und Jüdin" 115.
Masque 7.
Maurel 88.
Maximilian II. 127.
Méhul, „Joseph in Ägypten" 25.
„Meistersinger", vergl. Wagners Werke.
Melodie 167 fg.
— absolute 83, 167, 168.
— dramatische 83, 116, 167, 170.
— freie 167.
— Gesangs- 180.
— geschlossene 83, 167, 168, 217.
— ohrenschmeichelnde 167.
— Opern- 167.
— Orchester- 170, 180.
— patriarchalische 83, 167, 168.
— polyphone 166.
— reine 168.
— rhythmische Volks- 170.
— unendliche 168.
— Ur- 159.
— Vers- 165, 166, 167, 168, 170, 182.
— Wortton- 180.
— Wortvers- 166, 167.
Mendelssohn 16, 62, 72, 159, 189.
Mercadante 58.
Metrik 166 fg., 208.
Meyerbeer 23, 66, 186 fg., 349.
— vergl. Wagner, Einfluß.
— „Die Hugenotten" 26, 49, 186.
— „Prophet" 187.
— „Robert le diable" 26.
Mimik 44.
Minnedienst 9.
Minnesänger 158.
Mitleid 34, 60, 133, 135, 257, 339.
Monolog 174, 220 fg.
Monteverdi 4, 8, 61, 152, 181, 345.
Motive, Abnehmen der 154, 263.
— als Assoziationsmittel 233.
— als Reproduktionsmittel 232, 333.
— Auftauchen der 184, 263.
— Entwickeln der 184, 263.
— Umbildung 62, 236, 264, 271, 332.
— Umdeutung 112.
— Umkehrung 261, 332.
— Umwandlung 233, 238, 264, 332.
— Umwertung 112.
— Ur- 183.
— Verkürzung 332.
— Wiederholung 32, 61, 117.
Motivfamilien 237, 264.

Motivik 16, 75, 165, 181 fg., 184, 229 fg., 263, 330, 332.
— „Lohengrin“ 98, 103, 110 fg., 113.
— „Meistersinger“ 298 fg., 302 fg., 325.
— „Ring“ 229 fg., 232 fg., 263, 264.
— „Siegfried“ 325.
— „Tannhäuser“ 93 fg.
— „Tristan“ 251. 261, 262 fg., 325.
Motivische Verbindung 32, 234, 241.
Mozart 5, 13, 27, 65, 73, 152, 154, 162, 177, 291, 335, 345, 348.
— vergl. Wagner, Einfluß.
— „Don Juan“ 154, 284.
— „Figaro“ 154, 181, 297.
— „Idomeno“ 67.
— „Zauberflöte“ 34, 64, 72, 155.
Muchanoff, Marie, geb. Gräfin Nesselrode 187.
Mügeling, Heinrich 303.
Müller, Wilhelm 207.
Muncker 31.
Musik, absolute 161, 162.
— deutsche 21, 41.
— dramatische, Verhältnis der dr. M. zur reinen Tonkunst 342.
— — Geschichte der 217.
— Kammer- 110, 162, 178, 230, 231, 232, 239.
— moderne 269.
— programmatische 348.
— reine 110, 161 fg.
— symphonische 101, 109, 110, 161, 182, 183, 214, 224, 230, 231, 232, 239, 263, 272.
— tote Punkte der 155.
Musikdrama 9, 15, 25, 44, 63, 101, 110, 126, 144, 148, 164, 169, 174, 176, 182, 184, 211, 263.
Mythologische Fabeln 13.
Mythos 14, 80, 126, 155, 207, 208, 253, 288.
— der christliche 310.
— der germanische 194.
— der nordische 129.

N.

Napoleon 89, 275.
Neuromantik 13.
Nibelungenlied, das 98.
Nicolai, Otto 75.
Nietzsche 45, 143, 317. 339.
Nietzsche, Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik 12, 178.
Nordmann, Johannes 58.
Novalis 11, 14.

O.

Ödipus 155.
Oper 9, 26.
— alte 64, 67.
— Chor- 103, 296.
— des 17. Jahrhunderts 15, 64.
— des 18. Jahrhunderts 61.
— deutsche 17, 24, 70.
— durchkomponierte 155, 173.
— Florentiner 8.
— französische 86, 173.
— Hamburger 7.
— Helden- 192.
— historische 47, 186.
— komische 46, 86, 283.
— Literatur- 249.
— Musik- 249.
— Mythen- und Sagenstoffen entnommen 186.
— romanische 71.
— romantische 10, 13, 103, 345.
— tragische 47.
— W.s erste 31.
opéra buffa 155, 177, 284.
opéra comique 52, 155, 177.
opéra grand 26, 46, 52, 89.
Opernform, geschlossene 32.
Opernproduktion nach Wagner 347.
Opernpublikum 18.
Opernstoffe 33.
Oratorium 62, 76.
— des 17. Jahrhunderts 15.
Orchester 178 fg.
Orchester, das moderne 152.
— Verdeckung des 177, 228.
Orchesterwerke 27.
Orchestration 32.
Otto, Julius 76.
Ouvertüre 27, 182.
— vergl. Wagners Werke.
— zu „Iphigenie in Aulis“, Glucks 182.
Ouvertüre, französische 74, 157.
— Leonoren- 16, 301.
— Meluſinen- 16.
— Programm- 301.
Ouvertürenform 8.

P.

Paccini 58.
Paleſtrina, „Stabat mater“ 75.
Parodie 290.
„Parſifal“, vergl. Wagners Werke.
Paſtorale, vergl. Wagners Werke.
Patronatvereine 305.
Pecht, Fr. 55, 140.
Pedro, Kaiſer Dom 243.
Peri 4, 5. 345.
Periode der inneren Anſchauung 68.
Perioden des künſtleriſchen Schaffens Wagners 69 fg., 213, 214, 241, 271. 274.
Peters-Jahrbuch 181.
Philoſophie, W.s Verhältnis zur 254 fg.
— Vedanta- 317.
Planer, Wilhelmine 53; vergl Wagner.
Polyphonie 105, 184, 297.
Porträts Wagners 246.
Preſſe, die 188.
Programmatik 161, 163, 164, 178.
Pſalmodie, kirchliche 170.
Purcell 5, 7.
Puſinelli, Anton, Dr. Arzt 72.

R.

Rameau 5, 15, 152, 345.
Reformationsſymphonie 16.
Regeneration 144.
Reger, Philipp 285.
Reicha, Anton 65.
Reihenfolge im Auftauchen der Wagnerſchen Werke 97.
Reinmenſchliche, das 14, 59, 70, 154, 195, 202, 205, 256, 288, 337 fg., 351.
Reiſſiger 51.
Renaiſſance 3, 4, 5, 8, 9, 15, 151, 152, 157, 170.
— Muſikdrama der 345.
— -Oper 9.
— Wagner als Künſtler der 1 fg.
Revolution, Dresden 73, 126.
— Paris, Juli- 24.
— Sachſen 119.
Rezitativ, das dramatiſche 115.
— das kirchliche 170.
— der Deutſchen 177.
— der Italiener 177.
— Glucks 177.
Recitativo accompagnato 169, 270.
— parlante 169.
— secco 169.
„Rheingold“, vergl. Wagners Werke.
Richard Wagner-Jahrbuch 58.
Richter, Jean Paul 151, 158.
„Rienzi“, vergl. Wagners Werke.
Rittertum 9.
Röckel 129, 132, 139, 196, 198, 255, 256, 257.
Romantik 9 fg., 33, 34, 35, 67, 79, 80, 84, 85, 101, 152, 157, 158, 166, 204, 249, 288, 310, 317, 318, 322, 335.
Romantik, franzöſiſche 85.
— Vorſtadien der 20.
— Weſen der 20.
Romantiker der Tonkunſt 13, 116, 218,
— — — Wagner als 9 fg., 125.
— katholiſche 21.
— -Verhängnis 317.
Roſſini 167, 348.
— „Tell“ 49.
Rouſſeau 170.
Ruge, Arnold 19.

S.

Sage 14, 20, 59, 69, 78, 79, 98, 126, 155, 195, 207.
— Helgi- 194.
— Volks- 13, 57.
Sagenlieder 9.
„Sarazenin, die“; vergl. Wagners Werke.
Scarlatti Aleſſandro 5, 61, 152, 345.
Schelling 21.
Schiller 1, 6, 15, 18, 33, 151, 154, 337, 341, 342.
— „Hymne an die Freude“ 160.
Schlegel, Brüder 14.
— Friedrich von 9, 17.
Schleiermacher 21.
Schnorr von Carolsfeld 91, 184, 278.
Schopenhauer 19, 44, 136, 139, 140 199, 200, 244, 245, 254, 256, 257 fg., 285, 317, 318, 338, 345.
— Metaphyſik der Geſchlechtsliebe 251. 258.
— Verneinung des Willens zum Leben 244, 257.
— Welt als Wille und Vorſtellung 251.
Schott, Verlagsfirma 275.
Schröder-Devrient, Wilhelmine 42, 45. 48, 72 fg., 78.

Schröder-Devrient, Wilhelmine, Auffassung der Rolle der Venus 88.
Schubert, Franz 31, 117, 156, 349.
Schuldramen 6
Schule, französische 25.
— italienische 25.
Schumann 16, 18, 189, 264.
— „Neue Zeitschrift für Musik" 187.
Schütz, Heinrich 4, 7.
Schweitzer 8.
Schwerin 306.
Seeber, J. 314
Semele 99.
Semper, Gottfried 193, 278.
Sequenz 264.
Sequenzensänger 158.
Shakespeare 7, 25, 37, 39, 43, 124, 154, 251.
„Sieger, die", vergl. Wagners Werke.
„Siegfried", vergl. Wagners Werke.
„Siegfried-Idyll", vgl. Wagners Werke.
Simrock 207.
Singspiel 9, 158, 173, 177.
Sologesang 174 fg.
Sonatenform, klassische 231.
Sophokles 25.
Spohr, Ludwig 13, 16, 20, 48, 72, 348.
Spontini 42, 49, 66.
— vergl. Wagner, Einflnß.
Sprachbehandlung 166.
Stil, arioser 168.
— eleganter 323.
stile énorme 227.
Stilo concitato 4.
— molle 5.
— rappresentativo 4.
— temperato 5.
Sulzer, J. G. 7, 9, 21.
Süßmayer 348.
Symbolik 15, 209.
Symphonie, vergl. Wagners Werke.
— vergl. Musik.

T.

Tabulatur 289.
„Tannhäuser"; vergl. Wagners Werke.
Tanzmusik 19, 161.
Tappert, Wilhelm 81, 187.
Textverständlichkeit 176 fg.
Theater, das Meininger 347.
Tichatscheck, (der erste „Rienzi"-Darsteller) 73.
Tieck 10, 11, 41, 79, 80.
Tragédie lyrique 47.
— — en musique 8.
Tragödie 9, 156.
— antike griechische 25, 185.
— in griechischer Art 22.
— nach dem Vorbilde Shakespeares 22.
— Shakespeares 185.
— Wagners erste 31.
Trank der Rückerinnerung 210.
— der Vergessenheit 210.
— Liebes- 210, 252.
— Todes- 14, 210, 252, 261.
Trauermusik; vergl. Wagners Werke.
„Tristan"; vergl. Wagners Werke.

U.

Übergang, Kunst des 96
Uhland 80.
Uhlig 68, 72, 206.
Universalpoesie 340.

V.

Variationentechnik 349.
Vaterlandsverein, Wagners Rede im 122.
Vegetarianer 339.
Verdi 4, 71, 88, 217, 348.
— „Falstaff" 86.
Vereinigung der Künste 9, 148 fg., 156fg.
— der Kunst Shakespeares und Beethovens 125.
— von Wort und Ton 10, 22, 90, 116, 117, 151, 156, 158, 159, 195, 249, 271.
Veristen 348.
Vers, Sprach- 170 fg., 180.
Versi sciolti 166.
— sdruccioli 166.
Vieuxtemps 55.
Vogl, Heinrich und Therese 278.
Volksgedicht 59.
Volkslied 62, 63, 105.
Volksliedgesang 76.
Volksmelodie, rhythmische 170.
Volkssage, vergl. Sage.
Vortrag, der gesangliche 43.

W.

Wackenroder 11, 12, 17, 18.
Wagenseil, „Buch über die Meistersinger" 287.
Wagner, Adolf (W.s Bruder) 34.
— Adolf (W.s Oheim) 23.

Wagner, Cosima 279.
— Friedrich (W.s Vater) 23.
— Johanna (geb. Bertz, W.s Mutter) 23.
— Kläre (W.s Schwester) 246.
— Siegfried 279.
— Wilhelmine 245, 279; vergl. Planer.
— als Arrangeur von Opern-Potpourris 54.
— als Autodidakt 23.
— als Berufsmusiker 41.
— als Chor-Korreptitor 41.
— als Dichter 14, 153, 171.
— als Dichterkomponist 58.
— als Dirigent des Männergesangvereins 76.
— als Fortbildner 66, 118.
— als Historiker 127.
— als Kapellmeister 41, 47.
— als Komponist von Modesachen 54.
— als Komponist von Liedern 248.
— als königl. sächsischer Hofkapellmeister 71 fg.
— als Korrektor einer Verlagshandlung 54.
— als Künstler 1, 2, 3, 96, 118, 127, 131, 142, 153, 339.
— als Künstler der Renaissance 1 fg.
— als Leiter der Dresdener Liedertafel 76.
— als Mensch 96, 132 fg.
— als Menschenfreund 134, 146.
— als Musikdramatiker 36, 49, 271.
— als Musiker 1, 171.
— als Naturfreund 130, 134.
— als Opernkomponist 3.
— als Politiker 123, 127.
— als Reformator 54, 119 fg., 146.
— als Regenerator 187 fg.
— als Revolutionär 118, 119 fg., 146.
— als Romantiker 9 fg., 125.
— als Schriftsteller 29, 141 fg.
— als Sohn 133 fg.
— als Teilerscheinung im Kulturleben des 19. Jahrhunderts 345 fg.
— als Theoretiker 153 fg., 173 fg.
Wagner, Einfluß Aubers 37, 48.
— — Bellinis („Norma"; 37.
— — Berlioz' 55.
— — der Franzosen und Italiener 39.
— — Feuerbachs 254.
— — fremder Meister im allgemeinen 26, 40, 144.
— — Glucks 34.
Wagner, Einfluß Glucks (Ouvertüre z „Iphigenie in Aulis") 67.
— — Grétrys 61.
— — Halévys 34, 48, 49.
— — Heinses („Ardinghello") 41.
— — Hugo Viktor 58.
— — Marschners 58.
— — Meyerbeers 58.
— — Mozarts 34.
— — der Pariser großen Oper 52.
— — der Romantiker 41.
— — Schopenhauers 254.
— — Shakespeares 185.
— — Spontinis 48.
— — der Volksmelodik 63.
— — Webers 35.
— — auf die bildende Kunst 346.
— — auf das Lied 349.
— — auf die symphonische Musik 348.
— — auf das Theater 346.
— in Berlin 42.
— in Biebrich 283.
— in Chemnitz 128.
— in Dresden 51, 61, 71 fg., 81, 123.
— in Enge bei Zürich 246.
— im Exil 73, 128 fg.
— in der französischen Schweiz 242.
— in Italien 242.
— in Königsberg 41.
— in Leipzig 276.
— in London 242.
— in Magdeburg 41, 53.
— in München 279.
— in Paris 48, 52, 54 fg., 56, 57, 62, 77, 128, 130, 139, 242, 245.
— in Paris, Conservatoire de musique 42, 54, 55, 75.
— in Paris, Orchesterkonzerte 275.
— in Paris, Théatre de la Renaissance 40, 53 fg.
— in Penzing 277, 283.
— in Riga 41, 42, 47.
— in der Schweiz 134, 276.
— in der Schweiz, Luzern 245.
— in der Schweiz, Triebschen bei Luzern 279, 283.
— in Starhemberg 138, 278.
— in Stuttgart 277.
— in Weimar 128.
— in Wien 276, 282.
— im Wiener Wald 135.
— in Würzburg 41.
— in Zürich 128, 129, 242, 255.

Wagnerbiographie 17.
Wagneriana 305.
Wagnerianer 2.
Wagneriten 2, 26, 148, 339, 342.
Wagnerliteratur 2, 3, 19, 45, 144.
Wagnervereine 307.
Wagners Arbeitsinst 139.
— Charakter 132 fg.
— Einrichtung älterer, historischer Werke 73 fg.
— Formen 344.
— Gesamterscheinung 399.
— Geschwister 23.
— Konzerte 275, 276.
— Konzertreisen 306.
— Melodik 344.
— Regenerationslehre 339.
— Schreibart 132.
— Seefahrt 57.
— Stilbehandlung 336.
— Studien, klassische 23.
— Studien, theoretische 29.
— Studium des Fundamentalbasses 23.
— Privatunterricht 23.
— Temperament 137.
Wagners Schriften:
Aufsätze aus der Pariser Zeit 54.
— zur Revolutionszeit 119, 143 fg.
— zur Zeit des Exils 132.
Autobiographische Skizze 48.
„Bestimmung der Oper" 148.
„Deutsche Kunst und deutsche Politik" 127.
„Ende in Paris, ein" 133.
„Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld" 278.
„Gesammelte Schriften und Dichtungen" 307.
„Judentum in der Musik, das" 187.
„Judentum in der Musik, Aufklärungen über das 187, 188.
„Kunst und Klima" 145.
„Kunst und Revolution" 6, 124, 130, 145, 153.
„Memorandum" 119.
„Mitteilung an meine Freunde" 48, 131, 145, 281.
„Musikalische Kritik" 141.
„Oper und Drama" 12, 123, 131, 145, 146, 149, 153, 157, 158, 166, 177, 186, 182.
„Pilgerfahrt zu Beethoven, eine" 27, 53, 54.
Wagners Schriften:
„Reorganisationsentwurf für das Dresdener Hoftheater" 120.
„Über das Dichten und Komponieren" 163, 178.
„Über das Operndichten und Komponieren im besonderen" 163, 178.
„Über die Anwendung der Musik auf das Drama" 12, 163.
„Über die deutsche Oper" 24.
„Über die Ouvertüre" 74.
„Über eine in München zu errichteude deutsche Musikschule" 279.
„Über Schauspieler und Sänger" 44.
„Über Theaterreform" 120.
„Was ist deutsch?" 289.
„Wibelungen, die" 126.
„Zukunftsmusik" 42, 48, 148, 171, 271.
„Nationaltheater des neuen Deutschland, das" 120.
Wagners Werke:
Allegro zu einer Arie des Aubry im „Vampyr" 34.
„Bärenfamilie, die glückliche" 46.
„Feen, die" 10, 20, 33 fg., 35, 40, 45, 95, 97, 340.
Festmarsch zur Eröffnung der hundertjährigen Gedenkfeier der Unabhängigkeit der Vereinigten Staaten von Nordamerika 307.
„Fliegende Holländer, der" 9, 10, 26, 31, 50, 56, 57 fg., 83, 87, 93, 97, 110, 131, 166, 170, 190, 257, 253, 340.
— Entstehung der Dichtung 58.
— Instrumentation 67.
— Ouvertüre 67, 92.
— Vorlagen zu 57.
„Friedrich der Rotbart" 59, 78, 97, 125, 126.
„Friedrich der Große" 78.
„Götterdämmerung" 146, 174, 185, 197, 207, 208, 210, 215, 216, 219, 220, 221, 223, 224, 225, 257, 228, 230, 239, 263, 296, 304, 305, 306, 329; vergl. „Siegfrieds Tod".
— erste Gestaltung 125.
— Komposition 192.
— Trauermarsch aus der 179.
„Herzog Bernhard von Weimar" 78.
„Hochzeit, die" 31 fg.

Wagners Werke:
„Hohe Braut, die“ 78.
„Huldigungsmarsch“ 307.
„Jesus von Nazareth“ 78, 125, 309.
Kaisermarsch 307.
„Kapitulation, eine“ 291.
„Liebesmahl der Apostel“ 76, 325.
„Liebesverbot“ 20, 37 fg., 53, 97.
„Lohengrin“ 10, 19, 30, 31, 34, 50, 66, 69, 70, 73, 83, 88, 96, 97 fg., 131, 143, 153, 166, 170, 187, 192, 207, 210, 212, 213, 219, 220, 250, 276, 312, 340.
— Dichtung des 281.
— Finales in 104, 105, 115.
— Instrumentation des 97, 105 fg.
— Skizze der Dichtung 97.
— Sprache im 116.
— Szenenbehandlung 107 fg., 114.
— Vollendung der Partitur 120.
— Vorspiel 101 fg., 274.
„Luther“ 78.
„Manfred“ 59.
„Meistersinger“ 10, 18, 21, 30, 32, 63, 69, 96, 99, 105, 114, 147, 148, 153, 167, 170, 174, 185, 194, 207, 215, 216, 221, 223, 235, 248, 263, 276, 280, 281 fg., 311, 329, 342.
— Charakteristik der Personen 289.
— Einleitung zum 3. Akte 306.
— erste Aufführung der 191.
— — in München 283.
— erster Entwurf der 191.
— Formen in 295 fg.
— Humor der 284, 289.
— Komik der 288, 290.
— Melodik der 300.
— Orchester 302.
— Prosaentwurf der 281.
— Tonalität der 297.
— Vollendung der Komposition der 283.
— Vorspiel der 285, 300 fg.
Ouvertüre, „Faust“- 55, 56.
— „Rule Britannia“ 27.
„Parsifal“ 10, 16, 18, 20, 25, 30, 31, 34, 37, 50, 69, 78, 97, 100, 105, 114, 134, 147, 148, 153, 154, 167, 177, 185, 215, 248, 296, 308 fg., 338, 341.
— als Werk der Ergänzung 311.
— caritas 318.

Wagners Werke:
„Parsival“ Entstehung des 308 fg.
— erste Aufführung des 191.
— erster Entwurf des 191.
— Chor 325.
— Formen 325.
— Karfreitagszauber 171, 322.
— Metrik 326.
— Mirakel 313.
— Moral 315.
— Mystik in 311.
— Namen des 316 fg.
— religiöse Übungen in 317.
— Skizze der Dichtung des 245.
— Symbolik in 311, 313.
— Vollendung des 191.
— Vorspiel 328 fg.
Pastorale 22.
„Rheingold“ 16, 174, 198, 207, 213, 215, 216, 218, 227, 228, 230, 236, 270, 305.
— Beginn der Komposition 147.
— Vollendung d. Dichtung 147, 193.
„Rienzi“ 47 fg., 69, 72, 97.
— erste Aufführung 71.
— neue Ausgabe der Partitur 50.
— Originalpartitur 52.
„Ring des Nibelungen“ 32, 61, 69, 97, 114, 126, 143, 146, 147, 148, 153, 166, 167, 174, 184, 185, 191, 192 fg., 244, 275, 284, 292, 304, 311, 314, 341.
— erste Aufführung 191.
— erster Entwurf 191.
— erste Gesamtaufführung des 306.
— Instrumentation des 227 fg.
— Komposition, Dauer der 242.
— Monologe 220 fg.
— musikalische Charakterisierung der Personen 222 fg.
— Naturschilderung im 229.
— Quellen für den Stoff des 184, 203, 207.
— Sprachbehandlung 116, 208 fg.
— Szeneneinteilung 207.
— Vorwort zur Herausgabe des 193, 277.
„Sarazenin, die“ 31.
„Sieger, die“ 100, 245, 309 fg.
„Siegfried“ 97, 126, 134, 147, 170 174, 185, 218, 219, 220, 225, 226, 228, 232, 233, 235, 237, 240, 250, 263, 296, 304.

Wagners Werke:
„Siegfried" Feuerzauber 228.
— Kompoſition des 192.
— Vollendung des 146.
„Siegfried-Idyll" 192, 279.
„Siegfrieds Tod" 125, 146, 195 fg.
— — verſchiedene Geſtaltungen von 199.
— — Vollendung der Dichtung 192.
Symphonie E dur 46.
„Tannhäuſer" 10, 39, 50, 56, 64, 65, 66, 69, 70, 73, 77 fg., 97, 99, 110, 131, 143, 166, 170, 194, 219, 246, 257, 275 279, 281, 282, 301, 334, 340.
— ältere Faſſung des 91.
— Ausgaben der Partitur des 87.
— Entſtehung des 78 fg.
— erſte Aufführung des 73, 81.
— Finales in 84 fg.
— in Bayreuth 92.
— in München 92.
— Münchner Bearbeitung des 90.
— neue Faſſung des 90 fg.
— Orcheſter des 87.
— Ouvertüre 89.
— Pariſer Bearbeitung des 89 fg.
— verſchiedene Schlüſſe zu 81.
— Vorlagen zu 77, 79 fg.
Trauermuſik zu Webers Beſtattung 76.
„Triſtan und Iſolde" 8, 10, 14, 30, 50, 63, 69, 70, 81, 86, 90, 92, 97, 100, 114, 146, 147, 148, 153, 167, 175, 184, 185, 191, 194, 201, 207, 215, 218, 219, 220, 221, 223, 235, 243 fg., 292, 297, 304, 308, 311, 315.
— erſte Aufführungen von 191.
— erſter Entwurf von 191.
— Hauptarbeit an 245.
— Inſtrumentation von 268 fg.
— Kompoſition von 192, 245, 273.
— Stilbehandlung in 250.
— Tonalität in 273.
— Vollendung der Dichtung von 147.
— Vollendung der Kompoſition von 285.
— Vollendung der Partitur von 275.
— Vorſpiel 266, 274, 276.
Wagners Werke:
„Walküre" 65, 147, 174, 198, 201, 204 fg., 209, 215, 218. 219, 223, 228, 229, 239, 240, 242, 250, 305.
— Vollendung der Dichtung der 147, 192.
— Vollendung der Kompoſiton der 147.
„Wieland der Schmied" 129.
Wahnfried 306.
„Walküre", vergl. Wagners Werke.
Weber 5, 8, 13, 16, 24, 25, 27, 34, 35, 36, 39, 46, 48, 61, 64, 66, 72, 79, 84, 167, 345, 348, 349.
— vergl. Wagner, Einfluß.
— „Euryanthe" 72.
— „Freiſchütz" 67, 105, 115.
— „Oberon" 16, 67.
Webers Beſtattung 76.
Weinlig, Theodor 29.
Weſendonk, Familie 246.
— Mathilde 26, 138, 172, 277, 282, 284.
— — „Der Engel" 246.
— — „Im Treibhauſe" 246, 248.
— — „Schmerzen" 246.
— — „Stehe ſtill" 246.
— — „Träume" 246, 248.
— Otto 246.
Wiedenfeld, Baron 1.
„Wieland der Schmied", vergl. Wagners Werke.
Wille, Frau 247, 277.
Wolfram von Eſchenbach 312, 315, 319, 321.
— „Parzival" 77, 314 fg.
— „Titurel" 77.
Wolfram-Guyot, „Parſifal" 314.
Worttondrama 51, 63, 148.
— das reinmenſchliche 153.
Wortvers. der 166.
Wunder, das 14.
Wunderbare, das 34, 101.

Z.

Zaubertrank 251.
Zeune 79.
Zeus 99.
Zuhören, über das 176.
Züricher Theater 131.
Zwiegeſang 184, 185.

U.C. BERKELEY LIBRARIES

C006634222

DATE DUE

Music Library
University of California at Berkeley